



**HAL**  
open science

## Réflexions autour de la variation diamésique

Grégoire Lacaze

► **To cite this version:**

Grégoire Lacaze. Réflexions autour de la variation diamésique. E-rea - Revue électronique d'études sur le monde anglophone, 2022, 19.2, 10.4000/erea.13428 . hal-03698766

**HAL Id: hal-03698766**

**<https://amu.hal.science/hal-03698766>**

Submitted on 19 Jun 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



**E-rea**

Revue électronique d'études sur le monde anglophone

19.2 | 2022

1. *Relating* / L'Écosse en relation / 2. Religion & civil society in Britain and the English-speaking world – What's the English for "laïcité"?

---

## Réflexions autour de la variation diamésique

Grégoire LACAZE

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/erea/13428>

DOI : 10.4000/erea.13428

ISBN : ISSN 1638-1718

ISSN : 1638-1718

### Éditeur

Laboratoire d'Études et de Recherche sur le Monde Anglophone

### Référence électronique

Grégoire LACAZE, « Réflexions autour de la variation diamésique », *E-rea* [En ligne], 19.2 | 2022, mis en ligne le 15 juin 2022, consulté le 16 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/erea/13428> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/erea.13428>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 juin 2022.



*E-rea* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Réflexions autour de la variation diamésique

Grégoire LACAZE

---

## Introduction

- 1 Nous avons choisi d'aborder un sujet de recherche peu étudié en tant que tel mais qui est au centre des préoccupations stylistiques des auteurs de fiction. En s'appuyant sur des considérations pédagogiques et didactiques, cette étude se propose de présenter le concept de « variation diamésique<sup>1</sup> » dans sa diversité ainsi que les questions qu'il suscite dans le processus d'adaptation d'une conversation orale à une transcription écrite d'un acte de parole. Il s'agit de mesurer l'écart entre les divers paramètres (voco-acoustiques et mimo-posturo-gestuels, notamment) qui accompagnent la réalisation d'une production verbale oralisée et la sélection de certains de ces paramètres par l'écrivain ou le narrateur pour susciter chez le lecteur une représentation mentale de l'acte de parole (re-)construit à travers l'acte d'écriture.
- 2 Cette étude envisage non seulement la genèse du concept de « variation diamésique » mais aussi ses réalisations linguistiques et stylistiques dans des énoncés authentiques issus d'œuvres de fiction en langue anglaise. Elle s'intéresse à la représentation de l'oralité dans la fiction à partir de l'analyse d'énoncés de discours direct.
- 3 Le point de départ de cette étude évoque l'approche aristotélicienne de la *mimèsis* : pour Aristote, il est dans la nature de l'homme de chercher à imiter. Cette quête de l'imitation passe par un effort de représentation.
- 4 Citer, rapporter, représenter la parole d'autrui nécessite de mobiliser certaines dimensions mimétiques afin que le lecteur, en tant que destinataire d'une production verbale écrite, puisse avoir accès à une représentation crédible et vraisemblable<sup>2</sup> d'un acte de parole<sup>3</sup>.
- 5 La question majeure abordée ici concerne la tentative de représentation de l'oralité qui se manifeste quand une conversation verbalisée à voix haute est retranscrite : comment

est-il possible de décrire le plus précisément possible un acte de parole par l'intermédiaire de modes écrits de représentation ?

- 6 La représentation écrite des paroles et des pensées d'un locuteur s'apparente à un défi qu'un auteur doit relever. Le locuteur rapporteur, qu'il soit un narrateur dans le cas de la fiction ou un journaliste dans le cas de la presse, doit prendre en compte un grand nombre de paramètres associés à un acte de parole pour arriver ensuite à produire une transcription intelligible et précise des échanges verbaux qu'il souhaite mettre en scène.
- 7 Le locuteur rapporteur est ainsi amené à faire des choix, à sélectionner les paramètres qu'il souhaite restituer dans la transcription de l'échange et, par conséquent, il est conduit à abandonner d'autres paramètres qu'il ne souhaite pas conserver dans la représentation écrite des paroles. Cette sélection d'informations n'est pas propre au discours rapporté puisqu'elle est à la base de l'écriture littéraire, comme l'indiquent Leech et Short (2007 : 124) : « A writer who creates a fiction has to make decisions on such matters as how much information to give, what kind of information to give, and in what order to present the information ». Il s'agit bien pour l'auteur de déterminer la quantité d'informations ou de détails sur la diégèse qu'il souhaite communiquer à ses lecteurs : « What kinds of detail, and how much detail, should be added to fill out the 'model of reality'? But in deciding what to include, the author, unlike the detective, would have artistic criteria of relevance » (Leech et Short 2007 : 125).
- 8 Nous défendons la thèse selon laquelle la représentation de l'oralité dans le discours littéraire repose essentiellement sur le sémantisme des verbes introducteurs de discours direct, d'une part, et sur la présence de syntagmes prépositionnels et/ou de syntagmes adverbiaux, d'autre part. Ce sont ces verbes qui sont les supports expressifs de la manière avec laquelle les rapports de paroles doivent être interprétés. La ponctuation, tout comme la présence de lettres capitales, jouent aussi une influence certaine sur les lecteurs, notamment dans leur perception des actes de parole rapportés.
- 9 Pour cette recherche, nous avons choisi d'analyser la variation diamésique grâce à une analyse multimodale de la communication à partir de l'étude d'un corpus de fiction contemporaine incluant des romans et nouvelles en anglais britannique et américain.

## 1. La représentation des actes de parole

- 10 La tâche de représentation des actes de parole est une préoccupation constante des auteurs quand ils doivent s'attacher à décrire dans leurs œuvres des productions orales. Pour ce faire, ces auteurs doivent prendre en compte les diverses caractéristiques des discours verbalisés, qu'il s'agisse de paramètres acoustiques ou de paramètres mimoposturo-gestuels.
- 11 Nous rappelons ici les travaux fondateurs de Schegloff et Sacks (1973), qui ont mis en place les cadres théoriques de l'analyse conversationnelle, tout comme l'apport décisif des recherches menées par Kerbrat-Orecchioni (1990) sur l'analyse des interactions verbales.

## 1.1 La communication multimodale et les composantes paralinguistiques du discours

- 12 Comme l'indique Jobert (2009 : 1) : « 'Multimodal communication' considers both the verbal content of utterances and the other layer of meaning that accompanies speech i.e. nonverbal communication ». La communication multimodale met ainsi en relief la communication non verbale, qui concerne les informations précisant les conditions de réalisation de n'importe quel acte de parole.
- 13 Dans son analyse des conversations, Brown (2013 : 112) souligne les traits saillants de ces paramètres non verbaux : « Paralinguistic features of speech are those which contribute to the expression of attitude by a speaker. They are phonetic features of speech which do not form an intrinsic part of the phonological contrasts which make up the verbal message [...] ». Elle ajoute : « [the paralinguistic features of speech] relate closely to the phenomenon referred to as 'body talk' or 'body language' - which refers to gesture, posture, facial expression and so on, all of which may have an effect on the way the listener interprets what the speaker says » (Brown 2013 : 112).
- 14 Nous tenterons de montrer comment les composantes paralinguistiques du discours sont retranscrites dans les dialogues fictionnels et nous mettrons en évidence le rôle de la ponctuation dans le processus de représentation de productions orales sous la forme de transcriptions écrites.

## 1.2 La variation diamésique

- 15 L'expression *variation diamésique* a été inventée par Mioni (1983) pour mettre en évidence les différences entre les modes de représentation de l'oral et ceux de l'écrit en italien contemporain. Elle envisage l'ensemble des phénomènes linguistiques connexes s'appuyant sur la sélection d'un moyen de communication déterminé (écrit ou parlé). L'adjectif *diamésique* contient le morphème *dia-* (envisagé par le *TLFi* comme un préfixe savant signifiant « à travers ») ainsi que l'affixe grec *meso-* ayant ici le sens de moyen de communication.
- 16 Plus récemment, Mello (2014 : 28) en propose la définition suivante : « Diamesic variation describes language variation through the medium used for communication ». L'étude de la variation diamésique inclut donc l'analyse des adaptations nécessaires au passage de productions orales à des productions écrites. Elle envisage des phénomènes langagiers comme les « syllocutions »<sup>4</sup> mais aussi les dysfluences (pauses, hésitations, bégaiements, répétitions...) apparaissant dans les conversations spontanées à partir de l'étude du choix des syntagmes prépositionnels et adverbiaux qui sont les supports d'expression des paramètres acoustiques.
- 17 Blasco Ferrer (1995 : 80) en donne une définition similaire : « The so-called diamesic variation [...] involves opposition between codes ('written' versus 'oral'), but also takes into consideration the extent of planning which the oral or written performance is subjected to [...] ».

## 2. La représentation de l'oralité dans le discours littéraire

- 18 Nous nous intéressons précisément aux propriétés orales des textes écrits ainsi qu'à la multidimensionnalité des discours représentés ou rapportés. Lorsqu'il s'agit de représenter des conversations au discours direct dans la fiction, les paramètres acoustiques et kinésiques<sup>5</sup> sont de première importance et nécessitent d'être transcrits aussi précisément que possible dans les textes.
- 19 Afin de fournir des données kinésiques aux lecteurs, les auteurs peuvent s'appuyer sur la sémantique et sur la ponctuation. Par exemple, les valeurs sémantiques associées aux syntagmes nominaux, prépositionnels, adverbiaux mais aussi verbaux influencent naturellement la manière avec laquelle les lecteurs ont accès aux actes de parole rapportés. Par conséquent, ces paramètres sémantiques ont des conséquences directes sur la construction de l'éthos des locuteurs rapportés dans les dialogues.

### 2.1 Rappels sur l'éthos

- 20 Toute activité langagière met en scène une construction de l'éthos : « L'éthos est un résultat obligé de l'énonciation (il est une dimension constitutive du discours) » (Amossy 2014 : 23). Pour Reboul (1998 : 59) : « L'éthos, c'est le caractère que doit prendre l'orateur pour inspirer confiance à son auditoire ». Nous le définissons ainsi :

L'éthos, même s'il est en constante évolution au gré des prises de parole successives d'un locuteur humain, est le résultat d'un processus de représentation qui associe différents caractères s'inscrivant dans un temps long (traits physiques, timbre de voix, démarche...) et des caractères éphémères et transitoires (humeur, pensées, émotions, tenue vestimentaire...) contingents à une situation d'énonciation donnée. Tous ces caractères permettent d'inscrire un individu dans sa propre histoire. La construction de l'éthos, qui est façonnée par l'histoire d'une personne, implique donc la prise en compte de son passé avec l'activation de la notion de mémoire. (Lacaze 2018 : 90-91)

- 21 Dans le domaine de la fiction, les dialogues représentent les structures les plus appropriées pour reproduire les paroles prononcées par plusieurs personnages. Toutefois, l'auteur et/ou le narrateur sont confrontés à des injonctions quelque peu contradictoires :
- l'auteur cherche, d'une part, à offrir au lecteur la représentation d'un acte de parole plausible qui regroupe plusieurs personnages tout en mentionnant des détails contextuels (c'est-à-dire situationnels) pour chaque tour de parole ;
  - d'autre part, un dialogue doit être facile à lire et fluide car il est généralement censé mettre plutôt en avant les mots eux-mêmes que la manière avec laquelle ces paroles ont été prononcées.

### 2.2 Quelques spécificités du discours direct

- 22 Le discours direct, une des formes syntaxiques de discours rapporté, est très largement utilisé dans la fiction pour rapporter des actes de parole car il est souvent considéré comme une forme syntaxique capable de donner un accès direct aux paroles prononcées par les personnages tout en étant le support sémantique d'une certaine oralité grâce à la valeur mimétique portée par les mots censés avoir été verbalisés.

- 23 Huddleston et Pullum (2002 : 1023) le définissent ainsi : « Direct reported speech purports to give the actual wording of the original ». Biber et al. (2006 : 1118) partagent cette définition : « Direct speech reporting (where the speaker gives an apparently verbatim report of what someone said) is an important and recurrent feature of conversation ». C'est également la thèse défendue par Quirk et al (1985 : 1021) : « Direct speech purports to give the exact words that someone (who may be the reporter) utters or has uttered in speech or in writing ». La dimension mimétique de la citation au discours direct est également mise en avant par Coulmas (1986 : 6) : « [direct speech] purports to give a verbatim rendition of the words that were spoken. »
- 24 À chaque emploi du discours direct dans la fiction, les paroles rapportées sont généralement introduites par un segment textuel qui rassemble des informations sur le locuteur rapporté ainsi que d'éventuels paramètres facultatifs en lien avec les caractéristiques paralinguistiques de l'acte de parole mis en scène. Lacaze (2011 : 26) nomme cette séquence textuelle « segment contextualisant annonceur de discours direct ».
- 25 Nous savons qu'une occurrence de discours direct se compose de deux segments : le segment contextualisant et les paroles rapportées. Le segment contextualisant est le support d'expression des paramètres oraux et de la communication non verbale, des caractéristiques de l'acte de parole que le locuteur rapporteur peut choisir de mentionner à dessein : on y retrouve notamment des paramètres voco-acoustiques et kinésiques à destination du lecteur.
- 26 C'est bien au sein du segment contextualisant que la variation diamésique doit s'analyser car la composition du segment contextualisant peut être très utile pour le lecteur pour imaginer les informations situationnelles qui accompagnent l'accomplissement d'un acte de parole.

### 3. La représentation des propriétés acoustiques et non verbales des actes de parole

- 27 En ce qui concerne la scénographie d'un acte de parole, la représentation des propriétés acoustiques et paralinguistiques des actes de parole repose sur les potentialités offertes par un segment contextualisant. Cette étude s'intéresse plus spécifiquement au sémantisme des verbes introducteurs de discours direct<sup>6</sup> et aux éléments optionnels comme les syntagmes prépositionnels et adverbiaux qui apportent des informations détaillées sur la manière avec laquelle l'acte de parole rapporté est mis en scène.

#### 3.1 Le sémantisme des verbes introducteurs

- 28 Tout d'abord, le verbe introducteur qui apparaît dans un segment contextualisant peut apporter des informations précieuses sur le tour de parole rapporté. La « force illocutoire »<sup>7</sup> qui accompagne le verbe peut être analysée comme un indice remarquable des conditions dans lesquelles le tour de parole a été prononcé.
- 29 Le volume sonore de l'acte de parole peut être accessible avec l'emploi de verbes comme *cry*, *roar* et *shout* :

(1) It was a terrible position. He couldn't think of any way out. "You're crazy," Mr. Thompson **roared** suddenly, "you're the crazy one around here, you're crazier than he ever was! You get off this place or I'll handcuff you and turn you over to the law. You're trespassing," **shouted** Mr. Thompson. (Porter *Noon Wine* 255)<sup>8</sup>

30 Dans l'extrait considéré, les propos de Mr. Thompson sont représentés de telle manière que le lecteur interprète la colère qui anime le personnage masculin lorsqu'il s'exprime. L'emploi de verbes comme *roar* et *shout* constitue des indices forts permettant d'interpréter la prise de parole comme un acte empreint de colère avec une insistance manifeste sur la brutalité des propos énoncés. Comme il ne s'agit pas ici de rapporter un simple dire, Hanote (2004 : 541) classerait ces verbes introducteurs dans la classe "say + QLT" car l'acte de parole reçoit de manière évidente une qualification qualitative.

31 Par-delà les paramètres acoustiques, des traits paralinguistiques en lien avec la gestualité, la posture ou la kinésique, de manière plus générale, peuvent accompagner le discours rapporté :

(2) Carl strode into the kitchen then, and Jody's mother asked, "Who's the letter from, Carl?"

He **frowned** quickly. "How did you know there was a letter?"

She **nodded** her head in the boy's direction. "Big-Britches Jody told me."

(Steinbeck *The Red Pony* 83)

32 Des verbes comme *frown* et *nod* n'impliquent pas dans leur sémantisme littéral une communication orale. C'est en raison de la présence de ces verbes dans le voisinage immédiat de fragments cités qu'il semble plausible d'interpréter les prédicats mentionnés comme des segments contextualisants, dont la fonction principale demeure l'attribution énonciative de chaque tour de parole du dialogue. D'après Hanote (2004 : 543), au niveau sémantique, un tel énoncé serait à ranger dans la classe des « prédicats dans lesquels "il n'y a plus de say" ». En effet, les deux propositions autonomes syntaxiquement qui contiennent respectivement les verbes *frown* et *nod* n'évoquent pas dans leur sémantisme la production d'un discours direct. Toutefois, nous pouvons envisager l'existence d'une « subordination sémantique »<sup>9</sup> entre le segment contextualisant et les paroles rapportées, en dépit de l'indépendance syntaxique des différents segments textuels. De manière analogue, Hanote (2004 : 544) met en avant qu'« avec des prédicats tels *laugh*, *explode*, *dazzle*, il ne peut plus [...] être encore question de véritable prédicat introducteur de discours car le prédicat lui-même ne construit pas une occurrence de discours ». Un verbe comme *laugh* n'implique pas l'existence d'une conversation mais décrit simplement une action réalisée par un humain :

(3) 'Look at their figures!' **laughed** Miss Lavish. 'They walk through my Italy like a pair of cows. [...]' (Forster *A Room with a View* 39)

33 Même si le verbe *laugh* n'implique pas l'émission de paroles par un locuteur, il est quand même possible d'envisager le verbe *laugh* comme une alternative au verbe prototypique du dire, le verbe *say*, avec une mention de l'expression faciale du locuteur rapporté. De manière analogue, Gournay (2015) considère que des verbes comme *frown*, *groan*, *nod*, *pause*, *shrug*, *smile*, *smirk*, *sigh*, et *swallow* renvoient à des actions physiques mais contiennent aussi une valeur communicative, ouvrant la voie à une interprétation selon laquelle ces verbes contribuent à insérer les paroles d'un locuteur dans un dialogue. Elle nomme les constructions incluant de tels verbes des « énoncés "action-

expression" » lorsque ces énoncés assurent la fonction sémantique d'introduction du discours direct.

### 3.2 Le domaine notionnel des verbes introducteurs

- 34 Grâce aux recherches menées par Culioli (1999) sur le concept de « domaine notionnel », il semble possible d'envisager une classification des verbes introducteurs de discours direct dans un domaine notionnel orienté selon un gradient.
- 35 Le concept de *domaine notionnel* est emprunté à la *Théorie des Opérations Prédicatives et Énonciatives* de Culioli (1990 : 59) : « Le domaine [notionnel] se présente [...] dans une de ses parties comme un ouvert et l'on considérera qu'il est organisé avec un attracteur ». Ainsi, nous formulons l'hypothèse que le domaine notionnel des verbes introducteurs de discours direct peut être divisé en différentes zones : « l'attracteur est nécessaire comme constitutif de l'un des pôles permettant, par les opérations possibles des sujets énonciateurs sur les domaines structurés, d'avoir des zones de différenciation s'éloignant du centre attracteur, donc plus faibles par rapport à ce centre » (Culioli 1990 : 61). Le centre attracteur s'identifierait alors avec le verbe *say*, le verbe le plus commun et le plus employé pour introduire des paroles rapportées. Culioli (1999 : 86) précise l'organisation du domaine notionnel à partir d'un « zonage topologique » : un domaine notionnel comporte un « Intérieur », un « Extérieur » et une « Frontière ».
- 36 À partir d'un relevé précis des différents verbes introducteurs rencontrés dans les œuvres de fiction analysées, voici le diagramme que nous avons pu établir et qui permet de visualiser le domaine notionnel des verbes introducteurs :

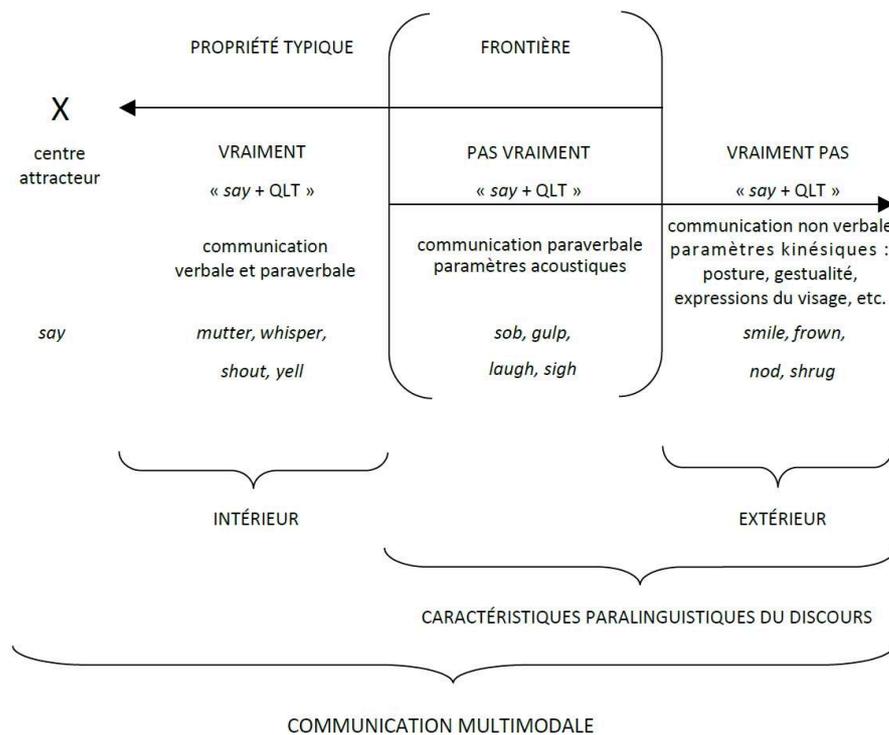


Figure 1 : Diagramme du domaine notionnel des verbes introducteurs

- 37 Ce diagramme est une adaptation de l'étude menée par Bouscaren et Chuquet (1987 : 146) pour la classe spécifique des verbes introducteurs employés dans les segments contextualisants. Les verbes sont classés dans ce domaine notionnel à partir de leurs valeurs sémantiques.

### 3.3 Les verbes d'expression de la communication verbale et paraverbale

- 38 Dans cette catégorie, les verbes introducteurs contiennent de manière intrinsèque deux composantes : des paramètres oraux et des paramètres paraverbaux. Ces verbes sont censés annoncer des énoncés de discours direct mais ils apportent également des informations acoustiques sur les actes de parole rapportés. Les caractéristiques matérielles des conversations convoquées sont incluses dans le sémantisme des verbes comme *whisper* :

(4) "You're not to worry about me, Christopher," she **whispered** from the door.  
"I'm perfectly all right." (Ishiguro *When We Were Orphans* Web)

- 39 Non seulement l'occurrence de discours direct rapporte les propos prononcés par le personnage féminin mais des informations paraverbales sont également fournies au lecteur, qui peut alors imaginer l'amplitude acoustique du tour de parole représenté.

- 40 Lorsque des paroles sont censées être verbalisées avec un fort volume acoustique, l'auteur peut choisir des verbes expressifs qui portent dans leur sémantisme l'amplitude du signal sonore comme *cry*, *shout* et *yell* :

(5) Slim jumped up. 'The dirty little rat,' he **cried**, 'I'll get 'um myself.'  
George put out his hand and grabbed Slim. 'Wait a minute,' he **shouted**. He cupped his hands around his mouth and **yelled**: 'Get 'im, Lennie!' (Steinbeck *Of Mice and Men* 55)

#### 3.3.1 Les verbes descriptifs de paramètres acoustiques accompagnant un acte de parole

- 41 Ces verbes décrivent plus spécifiquement des paramètres acoustiques mais leur sémantisme n'implique pas nécessairement une production de paroles :

(6) "I do too," Barbie **gulped**. (Lurie *The Last Resort* 147)

- 42 Intéressons-nous au verbe *gulp*, dont le sémantisme n'est pas directement lié à la verbalisation d'un discours, comme l'indique la définition donnée par l'*Oxford English Dictionary* (OED) :

To gasp or choke when or as when drinking large draughts of liquid (OED Web)

- 43 Un effet similaire se produit avec le verbe *laugh* :

(7) "A cat?" the maid **laughed**. "A cat in the rain?" (Hemingway "Cat in the Rain" 130)

- 44 On peut très bien rire sans pour autant prononcer des paroles. Le verbe *laugh* évoque simplement des éclats de voix et signale une production acoustique certaine. La description de l'activité sonore vient s'ajouter au sémantisme du verbe de dire *say*. On pourrait gloser le verbe *laugh* par :

*laugh = say with bursts of laughter*

- 45 L'emploi de verbes à forte valeur illocutoire assure une description précise des conditions dans lesquelles l'acte de parole rapporté est mis en scène, ce qui permet la

mise en relief de la communication paraverbale et la réduction de la variation diamésique.

### 3.3.2 Les verbes descriptifs de la communication non verbale

- 46 La communication non verbale est essentielle dans la réussite des conversations. Elle montre l'importance des interactions kinésiques entre deux locuteurs.
- 47 Les valeurs sémantiques de base des verbes de communication non verbale sont centrées sur les paramètres kinésiques : ils n'impliquent donc pas l'existence d'un discours rapporté. Néanmoins, la présence d'un tel verbe au sein d'un segment contextualisant rend vraisemblable l'interprétation selon laquelle ce verbe assure quand même l'introduction d'un discours direct en étant le support sémantique de l'action d'un personnage :
- (8) "There's that wise comrade," Al **nodded** across at another table.  
(Hemingway "Night Before Battle" 450)
- (9) "I could do nothing, of course," he **smiled**. "But I know you wouldn't do such a thing, Captain." (Hemingway "One Trip Across" 396)
- 48 Les verbes *nod* et *smile* décrivent la gestualité des deux personnages : ils communiquent au lecteur des informations situationnelles<sup>10</sup> sur la réalisation de ces tours de parole, à l'instar d'indications scéniques (les didascalies). Ces verbes permettent de compenser la perte potentielle d'informations situationnelles engendrée par la transcription écrite de productions orales aux multiples caractéristiques verbales, paraverbales et non verbales. Certaines informations sur l'acte de parole sont transcrites à la discrétion de l'auteur, minimisant ainsi l'écart entre la réalisation authentique d'une conversation orale avec ses nombreux paramètres et la reconstruction mentale faite par un lecteur à partir de l'échange écrit auquel il a accès en lisant une œuvre de fiction.

## 4. La sélection des paramètres de l'acte de parole rapporté

- 49 En construisant son rapport de paroles, un auteur élabore un acte de parole en choisissant de représenter les paramètres qui lui paraissent les plus pertinents en fonction des objectifs stylistiques qu'il poursuit. Il dispose donc de degrés de liberté qu'il choisit ou non d'activer suivant qu'il donne de l'importance aux paroles elles-mêmes (ce qui peut aller jusqu'à l'effacement total de toute information de nature paraverbale ou non verbale) ou, au contraire, aux conditions de production des tours de parole d'un dialogue (les composantes voco-acoustiques et mimo-posturo-gestuelles étant alors transcrites avec plus ou moins de détails).
- 50 Pour ce faire, l'auteur peut étoffer la composition des segments contextualisants en ajoutant des éléments optionnels aux verbes introducteurs qui assurent la fonction première d'annonce du discours direct. Ces éléments optionnels peuvent être, par exemple, des syntagmes prépositionnels et/ou des syntagmes adverbiaux.

### 4.1 Les syntagmes prépositionnels

- 51 Un syntagme prépositionnel est un élément facultatif d'un segment contextualisant. Il peut contenir des informations plus précises que le verbe *say*, qui est relativement

pauvre sémantiquement et qui est considéré comme le verbe introducteur par excellence du discours direct :

(10) 'It's just as well one of us is sensible about these things,' she said **with a smile**.  
(Ishiguro *The Remains of the Day* 233)

52 Le syntagme prépositionnel *with a smile* enrichit notablement l'acte de parole rapporté en précisant l'expression du visage du personnage féminin lorsqu'elle prononce ces paroles. Il s'agit d'une occurrence de communication multimodale car la communication emprunte plusieurs canaux : la parole (les mots prononcés sont rapportés entre guillemets) mais aussi certaines mimiques comme le sourire qui illumine le visage de la femme.

53 L'ajout d'un syntagme prépositionnel permet aussi au locuteur rapporteur de restituer, par exemple, le volume sonore d'un acte de parole (comme un chuchotement) et il offre aussi la possibilité d'exprimer des émotions qui peuvent être interprétées à partir du ton de voix :

(11) 'Now look here...' I put my face right up to his ear and spoke **in an angry whisper**. 'Look here, can't you understand...' (Ishiguro *The Unconsoled* 50)

54 Le segment contextualisant *I put my face right up to his ear and spoke in an angry whisper* a une extension textuelle bien plus grande que la simple incise *I said* qui aurait très bien pu être employée ici :

(11') 'Now look here...' **I said**. 'Look here, can't you understand...'

55 Le narrateur homodiégétique choisit délibérément de décrire ses actions tout en qualifiant le chuchotement. Ce faisant, il construit la représentation de son propre ethos en sélectionnant un adjectif comme *angry* qui oriente indéniablement la réception par le lecteur de cette prise de parole.

56 Un syntagme prépositionnel peut également apporter des informations sur l'accent du locuteur rapporté :

(12) 'You have what, Comrade?' he asked Gomez, speaking Spanish **with a strong Catalan accent**. (Hemingway *For Whom The Bell Tolls* 390)

57 La dimension mimétique du discours direct, qui a déjà été évoquée, est à nouveau mobilisée. Le lecteur découvre non seulement que le discours cité entre guillemets a subi le filtre de la traduction, les paroles proférées par le personnage étant en langue espagnole. Le narrateur précise à dessein que le locuteur espagnol possède en plus un fort accent catalan, ce qui conduit à l'incarnation précise de l'ethos, un concept développé par Maingueneau (2012 : 89) : la « notion d'ethos recouvre non seulement la dimension proprement vocale, mais aussi l'ensemble des déterminations physiques et psychiques attachées par les représentations collectives au personnage de l'énonciateur ».

58 Alors que le locuteur rapporteur élabore une représentation donnée d'un acte énonciatif par la sélection de divers paramètres nécessaires ou contingents, le lecteur est amené à construire l'ethos du locuteur rapporté à partir des informations communiquées par le rapporteur. Le rapporteur combine de manière originale ces paramètres avec un ethos visé du locuteur rapporté et le lecteur imagine alors un « locuteur-garant » pour cet acte énonciatif : « Le garant, dont le lecteur doit construire la figure à partir d'indices textuels de divers ordres, se voit ainsi affecter un **caractère** et une **corporalité**, dont le degré de précision varie selon les textes » (Maingueneau 2012 : 89)<sup>11</sup>.

## 4.2 Les syntagmes adverbiaux

- 59 Un locuteur rapporteur a la possibilité d'étoffer la composition des segments contextualisants en sélectionnant certains adverbes pour décrire les propriétés orales et acoustiques des actes de parole rapportés :

(13) 'Leave it alone,' he said **coldly**.

'Nay,' she said **harshly** and **lovingly**. 'It is just a lying nonsense that I make. I would not have thee worry in the day of battle.' (Hemingway *For Whom The Bell Tolls* 364)

- 60 Les adverbes *coldly*, *harshly* and *lovingly* fournissent des informations sur la manière avec laquelle les locuteurs rapportés prononcent les tours de parole qui s'enchaînent dans cet extrait de dialogue (ton de voix, amplitude, sentiments et émotions liés à des caractéristiques voco-acoustiques...).

- 61 La très grande diversité des adverbes apparaissant dans les incises ou, de manière plus large, dans les segments contextualisants, contribue à enrichir notablement les rapports des conversations par des descriptions relativement précises du comportement des locuteurs :

(14) 'A brown and white one,' Lennie cried **excitedly**.

[...]

'You seen a girl around here?' he demanded **angrily**. (Steinbeck *Of Mice and Men* 34)

- 62 Un adverbe peut aussi préciser la force illocutoire de l'acte de parole rapporté :

(15) Curley looked **threateningly** about the room. 'Where's the hell's Slim?' (Steinbeck *Of Mice and Men* 47)

- 63 Le segment contextualisant en position initiale *Curley looked threateningly about the room* joue bien le rôle d'annonce du discours cité guillemeté. Le regard de Curley est interprété par le locuteur rapporteur et sa colère est ainsi transcrite par la verbalisation des paroles qui constituent le discours cité. Ainsi, le segment contextualisant en position initiale assure ici une fonction de subordination sémantique des mots rapportés, malgré l'indépendance syntaxique entre le segment décrivant le regard de Curley et les paroles qu'il prononce. C'est pourquoi il semble possible de faire l'hypothèse que le sens associé à l'adverbe subit un transfert vers la droite, un glissement par contiguïté, afin que les mots reproduits ensuite de manière mimétique (une caractéristique essentielle du discours direct) puissent être enrichis par l'interprétation suggérée au lecteur par le locuteur rapporteur. Si ces paroles doivent être considérées comme des menaces, le lecteur peut envisager une sélection de certains paramètres paralinguistiques (éclats de voix, forte amplitude sonore...) conduisant à une telle interprétation.

- 64 La largeur remarquable du spectre sémantique des adverbes en collocation avec des verbes introducteurs que l'on rencontre dans les segments contextualisants témoigne des possibilités stylistiques qu'un auteur choisit ou non d'exploiter pour co-construire l'ethos d'un personnage avec le lecteur. Ainsi, les adverbes constituent une des « parties du discours » les plus riches sémantiquement pour rendre compte des paramètres voco-acoustiques et mimo-posturo-gestuels.

### 4.3 La combinaison de syntagmes prépositionnels et adverbiaux

- 65 Le style d'un auteur est grandement influencé par la richesse ou la pauvreté en informations contextuelles en lien avec la mise en scène d'actes de parole rapportés au discours direct.
- 66 Une profusion de détails situationnels accompagnant un tour de parole donné conduit, par l'intermédiaire d'un support d'expression écrit, à la représentation détaillée d'un acte de parole :
- (16) She **now** said **very softly, in a trembling voice**:  
 "Mama, I hope you have finished?" (Dickens *David Copperfield* vol. 2 44)
- 67 L'adverbe *now* et le syntagme adverbial *very softly* présentent des informations sur la *deixis* mais aussi sur le ton de voix alors que le syntagme prépositionnel *in a trembling voice* favorise une reconstitution de la dimension acoustique de la production vocale.
- 68 Les efforts de minimisation de la variation diamésique peuvent produire des effets poétiques de saillance dans la mise en scène d'un acte de parole. Illustrons ce point par un extrait de *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf :
- (17) "There it is," said Rezia, twirling Mrs. Peters' hat on the tips of her fingers.  
 "That'll do for the moment. Later ..." **her sentence bubbled away drip, drip, drip, like a contented tap left running.** (Woolf *Mrs Dalloway* 122)
- 69 Le segment contextualisant en position finale relativement au discours cité restitue les propriétés acoustiques et mimétiques des mots attribués au personnage féminin. L'extinction du phénomène voco-acoustique semble relativement progressive grâce au segment contextualisant localisé en position finale et à l'effet d'épizeux (la répétition de *drip*) qui invite à l'incantation et à la répétition. Suhamy (1981 : 58) définit ainsi l'épizeux comme figure de style : « L'**épizeux** ou **pallilogie** est la plus élémentaire des répétitions stylistiques. Elle consiste à répéter un mot sans conjonction de coordination »<sup>12</sup>. L'effet de répétition et le sentiment éprouvé de régularité et de rythme présents dans l'extrait apportent au bruit ambiant un effet de répétition.
- 70 L'étude de notre corpus a montré que l'extension d'un segment contextualisant est très variable : d'une construction basique rassemblant simplement le locuteur rapporteur et un verbe de dire à une construction plus élaborée au contenu textuel bien plus riche incluant des détails précis sur la représentation de l'acte de parole.
- 71 Dans cette seconde perspective, l'accent est moins mis sur les mots prononcés et guillemetés que sur la manière avec laquelle l'acte de parole peut être interprété :
- (18) "Ready," he said in that low, hoarse voice that did not belong to a small boy.  
 "Ready," answered the trapper.  
 "Pull," **said the hoarse voice and from whichever of the five traps the grey racing pigeon came out, and at whatever angle his wings drove him in full, low flight above the green grass toward the white, low fence, the load of the first barrel swung into him and the load from the second barrel drove through the first.** (Hemingway "I Guess Everything Reminds You of Something" 598-599)
- 72 Le très long segment contextualisant en position finale du dernier tour de parole cherche à décrire avec une grande précision l'environnement physique qui accompagne la source énonciative dans son acte de parole.

## 5. Comment la ponctuation et les capitales influencent la perception des actes de parole rapportés

- 73 Il est utile de mettre en relief l'importance de la ponctuation dans les dialogues et les efforts déployés par un auteur dans l'élaboration des discours rapportés comme l'emploi de lettres capitales dans la représentation des discours cités pour restituer les phénomènes d'oralité dans un corpus de fiction.
- 74 Les tirets cadratins et les points de suspension, quand ils parsèment les dialogues, poursuivent à dessein un but précis. Ils peuvent être le support d'expression d'« aposiopèses »<sup>13</sup> qui représentent des pauses, des hésitations ou des recouvrements de paroles d'un locuteur par un autre. Quelles que soient les interprétations sous-jacentes, ces pauses sont envisagées comme des interruptions abruptes.

### 5.1 Le tiret cadratin et les points de suspension

- 75 L'emploi de tirets cadratins produit un effet stylistique certain, comme dans l'énoncé suivant :

(19) "You're the woman I've looked for all my life," he said. "You know that?"  
 "No, I'm not —" **Jenny began, but the rest of the sentence was smothered in an enthusiastic embrace.** (Lurie *The Last Resort* 181)

- 76 Dans ce dialogue entre Gerry et Jenny, le tour de parole de Jenny est interrompu brutalement : le tiret signifie l'incapacité de Jenny à terminer sa phrase. Le segment contextualisant qui suit les paroles de Jenny vient justifier l'interruption brutale (dans cet extrait, l'embrassade vient clore la prise de parole du personnage féminin). Tandis que le tiret cadratin signale une interruption impromptue, le segment contextualisant en position finale peut s'interpréter comme le support d'expression de la communication non verbale, permettant de minimiser la variation diamésique.

- 77 Le roman d'Alison Lurie, *The Last Resort*, rassemble un grand nombre d'occurrences de tirets cadratins :

(20) "Yes, well, excuse me," Wilkie said, detaching himself finally, rather roughly. "I need to—"  
 "Oh, gee, of course, I'm sorry—" Finally she got the hell out of the way. "I didn't realize. I was just thinking—" **But the rest of her gush of words was lost, amputated by the slam of the front door.** (Lurie *The Last Resort* 168-169)

- 78 Le dialogue entre Barbie et Wilkie contient plusieurs tirets cadratins qui peuvent recevoir diverses interprétations. Dans le second tour de parole, le tiret cadratin matérialise une syllocution ou chevauchement de paroles : tandis que Wilkie parle encore, Barbie prend la parole, ses mots étant alors reproduits dans le dialogue jusqu'à couvrir et masquer ceux de Wilkie. La prise de parole de Barbie est interrompue soudainement en raison d'une cause extérieure : le claquement de la porte d'entrée. Le narrateur en tant que locuteur rapporteur souhaite délibérément fournir aux lecteurs les paramètres sonores du dialogue impliquant ces deux personnages.

### 5.2 Les points de suspension

- 79 Quand des points de suspension apparaissent à la fin d'une séquence de discours cité, un effet stylistique est mis en évidence par un phénomène de saillance que le lecteur se

doit de déchiffrer. Ces points de suspension peuvent de manière évidente matérialiser l'extinction d'une production verbale :

(21) "Didn't you ever read that disgusting book of his, *The Natural Animal*?"

"I don't really remember it..." **Molly's voice trailed off.** (Lurie *The Last Resort* 168-169)

80 Tandis que Lee demande à Molly si elle a lu un certain livre, Molly répond par la négative. Les points de suspension en association avec le segment contextualisant en position finale *Molly's voice trailed off* permettent au lecteur de comprendre que dans la réponse formulée par Molly, le volume acoustique décroît graduellement jusqu'à l'extinction totale.

81 Les points de suspension représentent des pauses ou des silences dans le tour de parole d'un locuteur :

(22) 'If you find time to sit down at the Hungarian Café in the Old Square, I feel certain you wouldn't regret it. I would suggest you order a pot of coffee and a piece of the apple strudel. Incidentally, sir, I did just wonder...' **The porter paused a moment. Then he went on:** 'I did wonder if I might ask a small favour of you. I wouldn't normally ask favours of guests, but in your case, I feel we've got to know one another pretty well.' (Ishiguro *The Unconsoled* 27)

82 Ici, la ponctuation sous la forme de points de suspension est véritablement porteuse de signification : non seulement les points de suspension représentent un moment de silence mais, en plus, ils expriment le sentiment de gêne éprouvé par le portier, ce qu'explicite le segment contextualisant en position médiane.

83 Les points de suspension sont souvent liés à l'interruption d'un flot de paroles :

(23) 'I'm sorry,' Sophie said. 'He's been rather moody today.'

'As a matter of fact,' I said to her quietly, 'there was something I wished to talk to you about. But, er...' **I signalled with my eyes towards Boris.** (Ishiguro *The Unconsoled* 33)

84 L'interjection *er* suivie des points de suspension signale que le narrateur homodiégétique est incapable de s'exprimer librement en raison de la présence du jeune Boris, le fils de Sophie, dans la situation d'énonciation. Le narrateur est alors contraint de mettre fin à son discours.

### 5.3 Les lettres capitales

85 Quand les lettres capitales font irruption dans un groupe de mots à l'intérieur d'une séquence de discours cité, cet emploi montre de manière délibérée le choix de l'auteur d'adopter un effet mimétique, en vertu duquel les mots en capitales sont censés avoir été prononcés avec un volume sonore élevé (comme des cris ou des hurlements).

86 Cet emploi typique est signalé par Rosier (1999 : 214) sous le nom de « vocifération ou du cri dans l'écrit ». Il s'agit d'un « usage typographique » des « capitales 'ton de voix' » (Rosier 1999 : 212), comme dans l'extrait suivant :

(24) A sound explodes from me.

"NNNOOO!!!" (Anderson *Speak* 194)

87 Melinda, une jeune adolescente américaine, rencontre Andy, un élève plus âgé qu'elle et qui l'a déjà violée, cet élève tentant une nouvelle fois d'abuser d'elle. L'emploi conjoint des capitales et du redoublement des lettres *n* et *o* en association avec la répétition des points d'exclamation témoigne de la valeur émotionnelle de la réaction

de Melinda qui parvient à trouver la force de s'opposer à son agresseur en criant de toutes ses forces *no* pour manifester son refus.

## Conclusion

- 88 Cette étude a tenté de montrer l'importance de la variation diamésique dans le processus d'écriture mettant en scène des paroles rapportées dans les dialogues. La représentation des productions orales occupant une place centrale dans la fiction littéraire, les dialogues nécessitent donc un investissement important de la part du narrateur pour représenter des paroles dans les œuvres de fiction. En fonction de la composition des segments contextualisants, les lecteurs peuvent avoir accès aux paramètres voco-acoustiques mais aussi aux traits mimo-posturo-gestuels qui accompagnent toute production verbale.
- 89 Nous avons vu différentes stratégies linguistiques pouvant contribuer à reconstruire une situation d'énonciation avec les paramètres paralinguistiques d'un dialogue pour préciser des informations contextuelles. La représentation des propriétés acoustiques et non verbales des actes de parole repose sur le choix des verbes introducteurs qui sont les supports d'expression du verbal, du paraverbal ou encore du non verbal à l'œuvre dans toute conversation orale. L'emploi de syntagmes prépositionnels et/ou adverbiaux peut aussi offrir au locuteur rapporteur la possibilité de décrire les paramètres acoustiques et kinésiques de l'acte énonciatif mis en scène. Enfin, la ponctuation tout comme l'emploi de lettres capitales jouent également un rôle essentiel dans la représentation écrite de conversations présentées comme spontanées pour rendre compte des errements qui émaillent quotidiennement les conversations authentiques, comme les dysfluences et les chevauchements de paroles.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

ANDERSON, Laurie Halse. *Speak*. New York, Penguin, [1999] 2006.

DICKENS, Charles. *The Personal History and Experience of David Copperfield The Younger*. Vol. 2. New York, Sheldon and Company, 1863.

FORSTER, E. M. *A Room with a View*. London, Penguin Books, [1908] 1961.

HEMINGWAY, Ernest. *For Whom the Bell Tolls*. London, Jonathan Cape, [1941] 1952.

HEMINGWAY, Ernest. "Cat in the Rain." *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. The Finca Vigía Edition. New York, Scribner, [1925] 2003.

HEMINGWAY, Ernest. "I Guess Everything Reminds You of Something." *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. The Finca Vigía Edition. New York, Scribner, [1987] 2003.

- HEMINGWAY, Ernest. "Night Before Battle." *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. The Finca Vigía Edition. New York, Scribner, [1939] 2003.
- HEMINGWAY, Ernest. "One Trip Across." *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. The Finca Vigía Edition. New York, Scribner, [1937] 2003.
- ISHIGURO, Kazuo. *The Remains of the Day*. London, Faber and Faber, [1989] 1996.
- ISHIGURO, Kazuo. *The Unconsoled*. London, Faber and Faber, 1995.
- ISHIGURO, Kazuo. *When We Were Orphans*. London, Faber and Faber, [2000] 2009.
- LURIE, Alison. *The Last Resort*. London, Vintage, [1998] 1999.
- PORTER, Katherine Anne. *Noon Wine - The Collected Stories of Katherine Anne Porter*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, [1937] 1979.
- STEINBECK, John. *Of Mice and Men - Cannery Row*. Harmondsworth, Penguin, [1937] 1963.
- STEINBECK, John. *The Red Pony*. New York, Penguin Books, [1933] 1992.
- WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Oxford, Oxford World's Classics, [1992] 2000.

#### Articles et ouvrages de recherche

- AMOSSY, Ruth. 2014. « L'éthos et ses doubles contemporains : perspectives disciplinaires ». *Langage et société*, vol. 149, 2014, pp. 13-30.
- AUSTIN, John Langshaw. *How To Do Things With Words: the William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. Cambridge, Harvard UP, 1962.
- BIBER, Douglas, Stig JOHANSSON, Geoffrey LEECH, Susan CONRAD and Edward FINEGAN. *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Harlow, Longman/Pearson, [1999] 2006.
- BLASCO FERRER, Eduardo. "Across Linguistics: Towards a Functional Theory of Variation and Linguistic Change." *Indogermanische Forschungen*, vol. 100, 1995, pp. 77-91.
- BOUSCAREN, Janine et Jean CHUQUET. *Grammaire et textes anglais : guide pour l'analyse linguistique*. Gap, Ophrys, 1987.
- BROWN, Gillian. *Listening to Spoken English*. 2nd ed., London, Routledge, [1990] 2013.
- COULMAS, Florian. "Reported Speech: Some general issues." *Direct and Indirect Speech*, edited by Florian Coulmas, *Trends in Linguistics. Studies and Monographs*, vol. 31, Berlin, Mouton de Gruyter, 1986, pp. 1-28.
- CULIOLI, Antoine. *Pour une linguistique de l'énonciation - Domaine notionnel*, vol. 3. Gap, Ophrys, 1999.
- CULIOLI, Antoine. *Pour une linguistique de l'énonciation - Opérations et représentations*, vol. 1. Gap, Ophrys, 1990.
- DE MATTIA-VIVIÈS, Monique. *Le discours indirect libre au risque de la grammaire : le cas de l'anglais*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.
- GOURNAY, Lucie. « Les problèmes de traduction posés par l'articulation Discours Direct / Récit », *E-rea*, vol. 12, no. 2, 2015 <https://journals.openedition.org/erea/4211> Consulté le 15 mai 2022.
- HANOTE, Sylvie. « Des introducteurs de discours aux indices de frayage ». *Le discours rapporté dans tous ses états*, édité par Juan Manuel López Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 538-548.

HUDDLESTON, Rodney and Geoffrey K. PULLUM. *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge, Cambridge UP, 2002.

JOBERT, Manuel. "The Art of Fictional Conversation – Paralinguistic Vocal Features in Edith Wharton's 'The Last Asset'." *Proceedings of the Annual Conference of the Poetics and Linguistics Association (PALA)*. 2009. <http://www.pala.ac.uk/uploads/2/5/1/0/25105678/jobert2009.pdf> Consulté le 15 mai 2022.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les interactions verbales*. Tome1. Paris, Armand Colin, 1990.

LACAZE, Grégoire. « De l'incise au segment contextualisant : un changement d'horizon dans l'introduction du discours direct ». *Études de Stylistique Anglaise*, vol. 1, 2011, pp. 25-44. <https://journals.openedition.org/esa/2187> Consulté le 15 mai 2022.

LACAZE, Grégoire. « La (re-)construction d'un ethos discursif dans les énoncés au discours direct : la subjectivité à l'œuvre ». *Études de Stylistique Anglaise*, vol. 11, 2018, pp. 83-112. <https://journals.openedition.org/esa/638> Consulté le 15 mai 2022.

LAFERRIÈRE, Aude. *Les incisives dans les genres narratifs : « Certaines formules des plus prometteuses »*. Paris, Classiques Garnier, 2018.

LEECH, Geoffrey and Mick SHORT. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. 2<sup>nd</sup> Edition. Harlow, Pearson/Longman, [1981] 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. *Analyser les textes de communication*. Paris, Armand Colin, 2012.

MELLO, Heliana. "Methodological issues for spontaneous speech corpora compilation: The Case of C-ORAL-BRASIL." *Spoken Corpora and Linguistic Studies*, edited by Tommaso Raso and Heliana Mello, *Studies in Corpus Linguistics*, vol. 61, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2014, pp. 27-68.

MIONI, Alberto. « Italiano tendenziale: osservazioni su alcuni aspetti della standardizzazione ». *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*, édité par Paola Benincà et Giovan Battista Pelligrini, Pisa, Pacini, 1983, pp. 495-517.

MONVILLE-BURSTON, Monique. « Les verba dicendi dans la presse d'information ». *Langue française*, vol. 98, 1993, pp. 48-66.

QUIRK, Randolph, Sidney GREENBAUM, Geoffrey LEECH and Jan SVARTVIK. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Longman, New York, 1985.

REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique*. Paris, Presses Universitaires de France, [1991] 1998.

ROSIER, Laurence. *Le discours rapporté : histoire, théories pratiques*. Bruxelles, Duculot, 1999.

SCHEGLOFF, Emanuel A. and Harvey SACKS. "Opening up Closings." *Semiotica*, vol. 8, no. 4, 1973, pp. 289-327.

SUHAMY, Henri. *Stylistique anglaise*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

SUHAMY, Henri. *Les figures de style*. Que sais-je ? Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

### Bases de données

*Oxford English Dictionary*. <https://www.oed.com/> Consulté le 18 janvier 2021.

*Tre sor de la Langue Française informatis e*. <http://atilf.atilf.fr/> Consulté le 24 janvier 2021.

## NOTES

1. Ce concept sera défini dans la sous-partie 1.2.
2. Les concepts de crédibilité et de vraisemblance dans une œuvre de fiction sont empruntés à Leech et Short (2007 : 127) : « Verisimilitude is closely connected with another aspect of realism, which we may call CREDIBILITY. This is the likelihood, and hence believability, of the fiction as a “potential reality”, given that we apply our expectations and inferences about the real world to fictional happenings ».
3. Dans le cadre fictionnel, un dialogue n'est pas une adaptation d'une conversation orale mais il se présente généralement comme un construit qui vise à donner l'impression d'une transcription d'une conversation réelle dans le monde extralinguistique, comme le soulignent Leech et Short (2007 : 128-129) : « the events being described as part of the mock reality are themselves linguistic, and so language is used to simulate, rather than simply to report, what is going on in the fictional world. Of course, in rendering conversation, a fiction writer is in a very different situation from that of the detective or legal reporter giving an actual transcript of words spoken by real people ».
4. Il s'agit de « chevauchement[s] de paroles », selon Kerbrat-Orecchioni (1990 : 161).
5. La kinésique étudie les gestes des mains, des pieds et de la tête ainsi que les expressions du visage, les poses et les mouvements du corps.
6. Monville-Burston (1993) les nomme « *verba dicendi* ».
7. Le terme est emprunté au philosophe du langage Austin (1962).
8. Les gras sont de nous dans les différents extraits cités, sauf mention contraire.
9. Le terme est emprunté à De Mattia-Viviès (2006 : 18).
10. Voir à ce propos l'ouvrage de Laferrière (2018) qui analyse les différents rôles textuels des incises dans le champ narratif mais aussi les effets stylistiques et esthétiques qu'elles contribuent à produire par leur présence.
11. Les gras sont de Maingueneau.
12. Les gras sont de Suhamy.
13. Pour Suhamy (1994 : 84), l'« aposiopèse » correspond à une « phrase interrompue ».

## RÉSUMÉS

Cette recherche s'attache à décrire la représentation de l'oralité dans la fiction à partir de l'analyse d'énoncés de discours direct. Elle s'appuie sur des considérations pédagogiques et didactiques pour présenter le concept de « variation diamésique » qui est à l'œuvre dans l'adaptation d'une conversation orale à une transcription écrite d'un acte de parole. Cette étude porte principalement sur le sémantisme des verbes introducteurs de discours rapporté et sur la composition des syntagmes prépositionnels et adverbiaux présents dans les segments assurant l'introduction du discours direct. Elle s'intéresse aussi au choix de la ponctuation adoptée par un auteur dans la représentation d'une conversation orale.

This research aims to describe the representation of orality in fiction by analysing utterances of direct speech. The didactic approach adopted here highlights the concept of “diametic variation” which is at work in the process of adapting an oral conversation to a written transcription of a speech act. This study mainly analyses the semantics of introductory verbs announcing reported

speech, and the composition of preposition and adverb phrases. It also focuses on the way punctuation contributes to representing oral conversations.

## INDEX

**Mots-clés** : didactique, discours direct, oralité, représentation du discours, variation diamésique

**Keywords** : didactics, direct speech, diamesic variation, oral conversation, speech presentation

## AUTEUR

### GRÉGOIRE LACAZE

Aix-Marseille Université, LERMA, Aix-en-Provence, France

gregoire.lacaze@univ-amu.fr

Spécialiste du discours rapporté, Grégoire Lacaze est Maître de conférences HDR en linguistique anglaise à Aix-Marseille Université. Ses recherches sur l'expression de la subjectivité dans le discours direct portent sur la linguistique, la stylistique, la sémantique et l'analyse du discours dans une approche contrastive anglais-français à partir de divers corpus (fiction, presse et réseaux sociaux).