



Pour citer cet article :

Ruth Huart,
" Italique, reflet fidèle de l'accent ? L'exemple d'Alice in Wonderland ",
Cycnos, Volume 8,
mis en ligne le 08 juillet 2008.
URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1540>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

Italique, reflet fidèle de l'accent ? L'exemple d'Alice in Wonderland

Ruth Huart

Université de Paris XII

A la différence des dictionnaires français, qui se contentent de décrire un caractère d'imprimerie inventé en Italie¹, ceux de langue anglaise précisent, à propos des termes *italics* et *italicize*, que ce type de caractère est utilisé pour accentuer un mot ou une phrase. *Webster's Third New International Dictionary* (1968) en donne même des valeurs qui s'appliquent spécifiquement à la langue parlée :

- **italics** : exaggerated intonation or some similar oral speech device by which one or more words is heavily and usu. affectedly emphasized or otherwise brought into sharp prominence.
- **italicize 2** : ACCENTUATE, EMPHASIZE, STRESS : as **a** : to give sharp prominence to (spoken words) usu. affectedly by the use of some oral speech device esp. exaggerated intonation (p. 1022)

Ces définitions confirment l'idée qu'on se fait généralement de l'emploi du caractère italique en anglais : utilisé pour représenter "l'accent emphatique", ce mode typographique constitue un des seuls moyens dont on dispose de consigner par écrit des aspects supra-segmentaux de la langue parlée.

Dans *Alice in Wonderland*, Lewis Carroll fait de ce dispositif un usage abondant, pour ne pas dire excessif : en moyenne, plus de deux mots par page imprimés en italique². Or, il est bien connu que, avant d'être écrites, les *Aventures d'Alice* furent contées. Par ailleurs, il semble que l'auteur d'*Alice* était très sensible, aussi bien au chant musical qu'à la mise en scène³, ce qui autorise à penser que c'est l'oreille de Carroll qui lui dictait l'emploi des italiques.

Texte éminemment oral, donc, conçu comme tel, sa lecture à haute voix devrait être aisée. Pourtant, deux ordres de difficulté se présentent. D'une part, les indications typographiques ne dispensent pas de connaître l'ensemble du code de la grammaire orale; le lecteur doit se demander si l'accent spécial signalé en italique se substitue à un noyau ultérieur (nous disons que la suite est "désaccentuée"), ou s'y ajoute. D'autre part, certains de ces accents particuliers surprennent, se situent à des endroits inattendus de la chaîne, obligeant souvent à remettre en cause une première lecture du contexte-avant. Si, comme nous le pensons, Lewis Carroll a utilisé les italiques de manière parfaitement délibérée, alors il faut y voir une des manifestations des jeux du langage qui ont déjà intrigué bien des linguistes et troublé les traducteurs. Ces derniers, soit dit en passant, ignorent la plupart du temps la signification des marqueurs oraux, se contentant soit de reproduire les caractères italiques en français - ce qui n'a généralement pas la même valeur -, soit d'ajouter un adverbe intensif, passant souvent à côté du sens voulu.

Au cours du présent article, je tâcherai, à l'aide d'exemples puisés dans *Alice*, de montrer dans un premier temps les correspondances, mais aussi les hiatus entre langue orale et langue

¹ italique -- Adj. et n.m. *Arts graph.* Caractère d'imprimerie un peu incliné vers la droite, inventé en Italie par Alde Manuce au XVIe s. *Larousse classique*, 1957. La définition du *Petit Robert* est pratiquement identique. Seul le *Littré* (1872) indique qu'"on s'en sert surtout pour attirer l'attention sur un mot, sur une phrase en particulier".

² L'édition utilisée pour ce calcul, ainsi que pour la pagination dans la suite de l'article est celle de Everyman's Library, Dent : London and Melbourne, (1929) (dernière réimpression 1987). Le livre comporte 101 pages, dont quatorze d'illustrations, soit 87 pages de texte pour environ 200 mots en italique.

³ Alexandre Révérend, "Carroll et musique" in *Lewis Carroll*, n° 736-737 de la revue *Europe*, août - septembre 1990.

écrite, pour déboucher par la suite sur un examen de la manière dont Lewis Carroll exploite les caractères italiques, et à travers eux l'accentuation, à ses propres fins.

La grammaire orale

L'accent dit "d'insistance" n'a que rarement pour seule fonction de marquer un supplément d'affectivité, un simple rajout modal ou émotionnel. Il est vrai que dans le langage des enfants on note souvent une amplification des modulations intonatives, et l'emploi massif de caractères italiques par Lewis Carroll reflète sans doute cette tendance. Mais le choix de l'unité lexicale qui porte cette tonalité particulière n'est jamais arbitraire en anglais; en général, elle marque une opposition avec un autre terme ou notion, présent ou non dans le texte, ou avec l'ensemble des éléments d'une classe en relation paradigmatique avec le terme contrasté : c'est ce qu'on appelle, par commodité, l'accent de contraste⁴. Un tel accent peut frapper n'importe quel élément de la chaîne, non pas au gré de la "variation stylistique", mais en fonction de l'intention de signifier de l'énonciateur et des relations qu'il construit. Il est bien évident que, dans une grande mesure, cette construction se présente à l'interlocuteur ou au lecteur à travers l'ensemble des agencements de signes et de marqueurs mis en œuvre. Dans un texte écrit, la place des accents est donc souvent prévisible d'après le contexte; de ce fait, l'utilisation des italiques pourrait être réservée aux cas d'ambiguïté potentielle. En pratique, cependant, beaucoup d'auteurs ont recours aux italiques pour signaler un noyau intonatif supplémentaire, le "high fall" qui caractérise certains discours très animés. Cela semble être le cas de Lewis Carroll, chez qui les accents de contraste obligatoires sont parfois signalés en italique, mais pas toujours.

Lorsqu'on classe les mots en italique par partie du discours, on découvre que la vaste majorité est composée de pronoms, surtout personnels, mais également démonstratifs, interrogatifs et indéfinis. Viennent ensuite les auxiliaires, les adverbes (surtout *very* et *not*) et loin derrière les verbes, noms et adjectifs. Ceci est significatif, car si les jeux de mots si souvent relevés se situent, par définition, au niveau des éléments lexicaux, les jeux d'accents touchent essentiellement les marqueurs syntaxiques, dont la valeur dépend étroitement de la situation de discours.

- **Mots à contenu :** Dès le troisième paragraphe, le mot *very* se trouve deux fois en italique :

There was nothing so *very* remarkable in that; nor did Alice think it so *very much* out of the way to hear the Rabbit say to itself, "... " (p. 3)

A première vue, on peut voir dans cette accentuation une tendance à l'exagération, et de fait les traducteurs n'attribuent pas de valeur autre que de renforcement à cette mise en relief de l'adverbe⁵. Mais il y a bien une différence de sens entre un *very* accentué fortement et un *very* ordinaire. Ce dernier, caractérisé à l'oral par un accent égal à celui que porte le terme qu'il qualifie, marque le "degré absolu" d'une notion. L'énonciateur compare l'occurrence à la notion et constate l'équivalence; comme l'opération se passe entre deux plans distincts, il n'y a pas de gradation en plus ou en moins⁶. Par contre, si *very* est plus accentué que ce qu'il qualifie, c'est que ce dernier constitue de l'"ancienne information", du donné. On se situe déjà à l'intérieur du domaine notionnel (représenté ici par *remarkable*); *very* devient alors

⁴ Pour une discussion de cette appellation et ses implications, voir R. Huart, "L'accent de contraste en question", *Cahiers du CELDA*, numéro spécial en l'honneur de Maurice Cling, 1991 (à paraître).

⁵ Deux versions ont été consultées : celle de Jacques Papy, retenue par les Editions Jean-Jacques Pauvert, 1961 (Collection Folio Junior), et la célèbre traduction d'Henri Parisot, Aubier-Flammarion Bilingue, 1970. Les deux diffèrent un peu en ce qui concerne cette première citation : "Ceci n'avait rien de particulièrement remarquable; et Alice ne trouva pas non plus tellement bizarre d'entendre ..." (J. Papy)

⁶ Je dois cette définition à Claude Charreyre, groupe de recherche Linguistique et Didactique de l'anglais, Université Paris VII, réunion du 1er février 1991.

compatible avec un gradient, exprimant cette fois le "haut degré" qui se situe au sommet d'une échelle graduée et s'oppose, par exemple, à *somewhat, rather, a bit ...* Loin d'être un simple rajout, l'impression en italique sert à donner le ton, en situant le récit d'emblée dans *remarkable*, l'extraordinaire.

Le livre contient bien plus d'occurrences de *very* sans accent spécial qu'avec, ce qui tend à justifier l'interprétation "contrastive". Dans certains cas, des éléments du contexte la confirment :

for, you see, Alice had learnt several things of this sort in her lessons in the schoolroom, and though this was not a *very* good opportunity for showing off her knowledge, as there was no one to listen to her, still it was good practice to say it over (p. 4).

Les termes *though* et *still* montrent bien que les expressions "opportunity for showing off" et "good practice" sont envisagées comme deux aspects de la même notion : on pourrait gloser : "not a *very* good opportunity, but a good opportunity nevertheless". Dans le cadre d'une reprise textuelle, la valeur "contrastive" est encore plus évidente :

"They couldn't have done that, you know," Alice gently remarked; "they'd have been
ill."

"So they were," said the Dormouse; "*very* ill." (p. 62)

Contrairement aux exemples de la première page, ce dernier *very* reçoit obligatoirement un accent "par défaut" : le terme repris, *ill*, étant désaccentué⁷. Le même schéma se retrouve à plusieurs reprises, un quantifieur à valeur intensive est ajouté à la deuxième mention d'une notion et doit donc être accentué à la place de celle-ci⁸. Ou bien un terme est explicitement opposé à un autre, rendant l'accentuation nécessaire (*less* opposé à *more* (p. 62), *sit down* à *stand down* (p. 95). Dans ce cas, l'impression en italique peut paraître superflue.

Mais de manière générale, les italiques imposent une lecture particulière qui infléchit le sens. Lorsque la Souris, indignée, s'écrie : "Our family always *hated* cats" (p. 10, l'auteur signale que le terme en italiques ne reprend pas "not like cats" du paragraphe précédent mais s'y oppose, en précisant un degré supérieur. Si l'accent spécial sur *hated* n'était pas indiqué, le lecteur aurait le choix entre deux interprétations : 1) "détester les chats, cela nous a toujours caractérisé" (chute intonative sur "always", désaccentuation de la suite) ou 2) "dire que nous n'aimons pas les chats ne suffit pas, nous les *haïssons* depuis toujours". Avec l'italique, l'auteur nous impose la deuxième lecture.

Bien souvent, l'autre terme de l'opposition n'est pas explicité : à plusieurs reprises, on trouve le verbe *think* accentué, ce qui en modifie la lecture : non pas seulement "je crois bien", mais "je crois sans toutefois pouvoir affirmer avec certitude" (*think* opposé à *know*). Lorsque, au cours de sa chute initiale, Alice tente de faire la révérence, elle - ou le narrateur - s'en amuse : fancy *curtseying* as you're falling through the air! (p. 51). Ici, le contraste n'est pas avec un autre terme, mais avec tous les gestes qu'on pourrait tenter d'accomplir à pareil moment: *curtseying, of all things!*

A l'inverse, on peut relever de nombreux exemples où l'accent de contraste s'impose sans être marqué dans le texte. Nous n'en citerons qu'un :

"How queer it seems," Alice said to herself, "to be going messages for a rabbit! I suppose Dinah'll be sending me on messages next!" (p. 26)

⁷ Le concept de "default accent" a été développé par D.R. Ladd : les termes les plus "accentuables" étant désaccentués parce qu'ils entrent dans des relations pré-établies, c'est celui situé à leur gauche qui reçoit l'accent tonique "par défaut". D.R. Ladd, J.R., *The Structure of Intonational Meaning : Evidence from English*, Bloomington, Indiana U.P., 1980.

⁸ Voici deux autres exemples :
"That is not said right," said the Caterpillar.
"Not quite right, I'm afraid," said Alice, timidly. (p. 42)

La relation < X, send Alice one message > étant commune aux deux phrases, c'est l'élément nouveau *Dinah*, qui, remplissant la case "X" doit recevoir un accent contrastif. Or, celui-ci, comme bien d'autres, n'est pas signalé dans le texte. En effet, en l'absence d'ambiguïté potentielle, l'accentuation découle de la structure, et le lecteur averti n'a pas besoin de guide.

Il reste quelques cas de mots en italique qui ne renvoient pas à proprement parler à des contrastes et sont, à première vue, difficiles à justifier. Par exemple, lorsqu'Alice s'exclame, en voyant la violence avec laquelle la cuisinière agresse la duchesse et son bébé : "Oh, there goes his *precious* nose" (p. 52), aucune interprétation contrastive ne paraît plausible, et nous mettons donc cet accent apparemment déplacé sur le compte de l'émotion. Ce n'est que plus tard, lorsque le joli petit nez de bébé se sera transformé en groin, que l'accent mis sur le qualificatif trouvera sa vraie justification.

Pour résumer, les "mots à contenu" sont imprimés en italique dans deux cas : 1) quand leur accentuation n'est pas prévisible (les *very* du début, le *hated* de la Souris ...); 2) quand, tout en étant prévisible, l'accent sert en plus à attirer l'attention sur un aspect ridicule de l'emploi du langage : le fameux *Nonsense* (*more* ou *less than nothing*, *sit down* opposé à *stand down*, *fit* verbe à *fit* nom ...) Dans tous les cas, les italiques fonctionnent comme une sorte de signal : attention, nous ne sommes pas dans un monde ordinaire.

- **Mots grammaticaux** : Ce bouleversement de l'ordre établi est mis en évidence de manière encore plus nette au niveau des marqueurs d'opération linguistique. Avant de développer ce point, il y a lieu de rappeler le fonctionnement de l'accent dans ce domaine.

De manière générale, les éléments strictement anaphoriques (notamment les pronoms personnels) et les opérateurs de mise en relation (auxiliaires, prépositions, conjonctions) ne portent pas d'accent en discours. L'accentuation des premiers intervient lorsque leur référent est considéré en tant que membre d'une classe opposable aux autres. Par exemple, quand Alice s'inquiète pour savoir qui va s'occuper désormais de ses pieds, elle constate : "I'm sure I shan't be able!" Ce *I* est vu comme un des sujets susceptibles indiquée par *who*, d'où son accentuation.

Les pronoms *I* et *you*, qui représentent les protagonistes de tout dialogue, reçoivent un accent de contraste lorsqu'il y a débat sur la validité d'une prédication. Ce qui s'applique à l'énonciateur s'applique ou ne s'applique pas de la même façon au co-énonciateur.

On reconnaît là une caractéristique du dialogue infantile :

" - - Who 's to go to the chimney? - - Nay, I shan't! *You* do it!" (p. 31) et "... Which shall sing?" "Oh, *you* sing, " said the Gryphon. "I've forgotten the words" (p. 84).

Un troisième cas de figure est celui d'un chassé-croisé entre deux termes d'une relation, par exemple le sujet d'un verbe qui devient complément et vice-versa : le cou d'Alice s'étant allongé indûment, elle ne voit plus ses mains : "As there seemed to be no chance of getting her hands up to her head, she tried to get her head down to them ..." (p. 45). Ce dernier pronom n'est pas écrit en italique, peut-être parce qu'il ne s'insère pas dans du discours direct ou indirect, mais à la lecture, il faut bien l'accentuer.

Outre les pronoms personnels, ce sont les déictiques et l'interrogatif *what* qui reçoivent un accent spécial. Dans certains cas, l'accent semble se substituer (ou s'ajouter) aux gestes qui accompagneraient obligatoirement les paroles :

"In *that* direction, " the Cat said, waving its right paw round, "lives a Hatter : and in *that* direction," waving the other paw, "lives a March Hare." (p. 55)

Mais il arrive aussi qu'on trouve *that* en tête de phrase, dans un emploi anaphorique, reprenant une proposition antérieure. Comme un tel *that* est toujours accentué, et que le prédicat qui suit ne peut être désaccentué s'il ne reprend pas lui-même une idée déjà exprimée, la seule lecture possible dans ce cas est celle d'un noyau supplémentaire sur *that*, qui comporte sa propre courbe intonative :

Alice heard it (le Lapin) say to itself, "Then I'll go round and get in at the window."
 "That you won't!" thought Alice. (p. 30)

Ce noyau supplémentaire donne à *that* une valeur "contrastive", mais comme il n'y a pas de terme précis auquel l'opposer, il faut comprendre : "ça, en tout cas, il n'en est pas question". C'est-à-dire qu'Alice ouvre la classe des actions que le Lapin pourrait éventuellement réaliser et qu'elle sélectionne celle-ci pour la rejeter. Si *that* ne reçoit qu'un accent ordinaire, Alice nie l'affirmation précédente, sans envisager d'autres possibilités.

Le problème de la négation est posé à plusieurs reprises par l'accentuation de *not*. Selon Jean-Claude Souesme, *not* accentué implique toujours que le prédicat qui suit représente une valeur "p" par rapport à une valeur "p" préconstruite, alors que la forme contractée signifie simplement que le prédicat ne s'applique pas, et peut correspondre à une première mention⁹. Cette analyse semble bien correspondre à la plupart des *not* en italique de Lewis Carroll, que "p" ait été posé explicitement ou non :

However, this bottle was *not* marked "poison",

venant quelques lignes après :

"I'll see whether it's marked '*poison*' or *not*" (p. 7)

fournit un exemple typique du phénomène. C'est ainsi que, au début du procès, en apprenant à propos du grincement des crayons :

This, of course, Alice could *not* stand (p. 92),

on est amené à chercher dans le contexte-avant une première mention de la relation < Alice - stand X >. On la trouve sous forme d'un échange entre elle et le Lapin Blanc, qui la réduit au silence lorsqu'elle exprime son indignation devant la stupidité des jurés : empêchée de parler, elle ne peut que supporter ce qui la gêne.

L'opposition avec la forme contractée apparaît nettement dans le passage suivant :

"If everybody minded their own business," the Duchess said in a hoarse growl, "the world would go round a deal faster than it does."

"Which would *not* be an advantage," said Alice, who felt very glad to get an opportunity of showing off a little of her knowledge. (p. 52)

L'emploi des italiques nous signale qu'Alice interprète l'accélération de la rotation de la terre comme représentant un avantage aux yeux de la Duchesse, ce qu'elle réfute. Si elle avait dit "wouldn't" au lieu de "would *not*", c'est elle qui aurait introduit pour la première fois la notion /be an advantage/. Toutefois, la forme contractée n'est pas exclue en cas de reprise, comme le montre la réplique du Ver à Soie¹⁰ à un "you know" d'Alice : "I *don't* know (p. 42). Si, comme le dit Jean-Claude Souesme, "*don't* révèle l'absence pure et simple d'occurrence de la notion", on comprend l'exaspération d'Alice :

Alice said nothing; she had never been so much contradicted in all her life before, and she felt that she was losing her temper.

Son interlocuteur ne prend pas à son compte son énoncé, pour se situer en "p" avant de passer à "p"; il la **contredit** tout simplement avec une nouvelle assertion.

Cet exemple unique d'un auxiliaire à la forme négative écrit en italique est à rapprocher d'un certain nombre de cas où c'est la négation qui précède une reprise contradictoire :

"... I'll suppose you'll be telling me next that you never tasted eggs" (dit le Pigeon)

"I *have* tasted eggs, certainly," said Alice, who was a very truthful child. (p. 47)

Il n'est pas besoin, d'ailleurs, que le contraire ait été exprimé pour que l'auxiliaire (ou la copule) doive recevoir un accent. Il suffit qu'on ait envisagé l'éventualité d'une alternance (p/p') : As for pulling me out of the window, I only wish they *could*! (p. 31). Il y a doute sur la possibilité, mais un choix de la part de l'énonciateur, qui vise la validation de p, tout en

⁹ Jean-Claude Souesme, "Les Formes pleine et réduite de la négation en anglais", in *Travaux LXI*, C.I.E.R.E.C., *La négation, le domaine anglais*.

¹⁰ The Caterpillar : le traducteur H. Parisot a préféré ce terme à la traduction stricte ("chenille") pour pouvoir conserver le genre masculin du texte d'origine.

reconnaissant que la validation de p' n'est pas exclue. Parfois, on part de p pour y revenir ensuite, soit par une remise en question totale (interrogation, par exemple), soit par une réaffirmation, mais qui s'accompagne de réserves. Selon Alice, les merlans

"... have their tails in their mouths -- and they're all over crumbs."

"You're wrong about the crumbs," said the Mock Turtle: "crumbs would all wash off the sea. But they *have* their tails in their mouths." (p. 85)

Avec sa première phrase, la Tortue "fantaisie" est passée du côté négatif par rapport à ce qu'a dit Alice, mais elle reconnaît qu'une partie des propriétés prédiquées est validée, revenant ainsi en p. C'est ce qui justifie l'accentuation.

Dans tous ces cas de reprise de prédication antérieure, ce qui suit l'auxiliaire porteur d'un noyau intonatif est désaccentué. Mais il arrive qu'un auxiliaire reçoive un accent fort alors que le prédicat qu'il introduit apparaît pour la première fois. Lewis Carroll fait un usage abondant de ce phénomène, notamment à la forme interrogative. Dans les questions, un tel schéma est généralement traduit à l'aide d'un intensif tel que *bien, donc, que diable ...*:

I do wonder whan *can* have happened to me (p. 28)

Je me demande ce qui a bien pu m'arriver (J. Papy)

Je me demande ce qu'il a bien *pu* m'advenir (H. Parisot)

And where *have* my shoulders got to? (p. 45)

Et où donc sont passées mes épaules? (J. Papy)

Et où sont donc passées mes épaules (H. Parisot)

Selon A. Culioli, *bien* marque une opération de parcours aboutissant à la sélection d'une valeur en relation paraphrastique avec un premier énoncé ou en coïncidence avec un préconstruit. Comme la forme interrogative est dans l'impossibilité de sélectionner une valeur, le rôle de *bien* est de marquer "qu'il y a parcours avec issue souhaitée"¹¹. Quant à *donc*, son rôle est de marquer "l'établissement d'une relation de consécution entre deux termes", soit, dans le cas des interrogations, "entre le prédécesseur (le parcours sur la classe des occurrences possibles) et l'issue qui, de façon ultime, stabilise le parcours"¹².

En anglais, nous avons vu que lorsqu'une prédication est reprise, l'accentuation de l'auxiliaire indique que l'alternance (p,p') a été mise en jeu : on revient en p après avoir envisagé p'.

Nous sommes ici dans un autre cas de figure : la relation < ? happen to me > ou < my shoulders get to ? > est construite à l'occasion de l'énoncé. L'interrogation consiste en un parcours de tous les éléments susceptibles d'occuper la case (?), celle du terme interrogatif en *wh --*. Or, ce n'est pas lui qui reçoit un accent spécial, mais l'auxiliaire, le terme charnière de la mise en relation. C'est ce qui donne à ce genre de questions son caractère désespéré ou incrédule. Comme *bien* et *donc* en français, l'accentuation de l'auxiliaire signale que l'issue d'une indétermination est visée, mais l'anglais situe l'indétermination au niveau de la prédication elle-même. L'énonciateur pose en fait deux questions en même temps : l'une à propos de la case vide, et une autre, qui est de savoir si la relation est effectivement validée (*m'est-il arrivé quelque chose?; mes épaules sont-elles parties?*). Il y a bien, comme avec une reprise, mise en jeu d'une alternance (p,p'), avec sélection de p, qui s'impose d'évidence (je ne suis plus comme avant; je ne vois plus mes épaules), mais après un passage par p', qui dans ce cas représente la "normalité".

Il y a pourtant un auxiliaire modal qui semble se comporter de manière légèrement différente: il s'agit de *would* employé avec la valeur de "volonté". A quatre reprises, ce mot est écrit en italique, manifestement pour le distinguer d'un *would* "neutre", dont la fonction serait

¹¹ Antoine Culioli, 1988, "Autres commentaires sur *bien*" in *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*, Tome 1, Ophrys, 1990. Cet article fait suite à "Valeurs modales et opérations énonciatives", où les diverses valeurs prises par *bien* et les opérations qui les soutiennent sont analysées avec minutie.

¹² Antoine Culioli, 1989, "Donc" in *Pour une Linguistique de l'énonciation*, op. cit.

d'introduire une propriété caractéristique du sujet, prévisible dans certaines circonstances¹³. L'accent semble avoir pour effet ici d'ajouter à la marque de mise en relation un véritable contenu sémantique. Comme les autres "mots à contenu", *would* est alors placé en relation paradigmatique potentielle avec d'autres termes, sans que la suite soit désaccentuée ou autrement affectée :

"The reason" (for whittings having their tails in their mouths) "is that they *would* go with the lobsters to the dance." (p. 85)

Le sens est clairement : "they insisted on going", ce qui serait rendu à l'oral par un accent à peu près équivalent sur "would" et sur "go". Les italiques imposent la lecture "ils tenaient à aller" plutôt que "il était prévu qu'ils aillent".

Tous ces extraits confirment que le caractère italique à l'écrit représente un accent fort à l'oral, qui joue en anglais un rôle significatif dans la construction des relations discursives. Or, le texte pose de nombreux problèmes de lecture, comme en témoignent des tentatives d'oralisation par des étudiants¹⁴, ainsi que les traductions françaises consultées qui, dans bien des cas, passent à côté de l'effet produit par les italiques. C'est que Lewis Carroll, qui maîtrise parfaitement le système de la grammaire orale, en joue comme du reste.

Le texte nous parle

Comme nous l'avons vu, le ton est donné dès la première page du livre grâce à l'accentuation du *very* : le récit se situe d'emblée dans le domaine du /remarkable/, sans excès au départ, mais qui va aller en croissant. Les mots en italique du premier chapitre sont principalement des "mots à contenu" dont l'accentuation relève d'un emploi normal de la langue (*very*, *not*, *curtseying*, analysés plus haut). Un seul cas d'auxiliaire :

She was rather glad there *was* no one listening this time. (p. 5)

Il s'agit d'une reprise quasi-textuelle d'une prédication déjà formulée : there was no one to listen to her (p. 4). Il est nécessaire de marquer l'accentuation de *was* pour montrer que cette reprise s'accompagne d'une réassertion : lors de la première mention, l'absence de public est envisagé avec regret, c'est *p'* qui est visé; ici, au contraire, *p* est revalorisé. Si cette valeur de retour sur *p* après passage par *p'* n'avait pas été soulignée, toute la proposition aurait été désaccentuée, et c'est *glad* qui aurait porté l'accent nucléaire : she was rather *glad* there was no one listening this time (glose : there was no one listening and she was glad of it). L'impression en italique guide le lecteur en permettant d'écarter une ambiguïté potentielle.

Mais déjà au chapitre suivant, au moment où Alice s'interroge sur son identité, le lecteur est amené à s'interroger sur les repères habituels fournis par le langage :

"... Let me think : was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, Who in the world am I? Ah, *that* 's the great puzzle!" (p. 11)

Alice a un problème à résoudre et se met à réfléchir, méthodiquement : une première question, une seconde qui en découle. Mais l'accent fort sur *that*, précédant l'article défini (the great puzzle => there is only one great puzzle), nous renseigne sur la nature insolite de son

¹³ Selon Paul Larreya, la valeur de base de WILL/WOULD est celle d'une "conséquence nécessaire" : l'énonciateur est en mesure de prévoir un événement en fonction de certaines conditions de départ (propriétés du sujet, hypothèse posée...). Cette valeur n'est pas éloignée de celle de "prédiction" utilisée par l'équipe de Janine Bouscaren (*Cahiers de recherche en grammaire anglaise*, T. 1), mais le terme est plus précis. (P. Larreya et C. Rivière, 1991, *Grammaire explicative*, Longman, France).

¹⁴ L'idée de cet article a été inspirée au départ par l'enregistrement d'une (bonne) étudiante, qui avait choisi de lire un passage d'*Alice au pays des merveilles* précisément parce que plusieurs mots du dialogue étaient imprimés en italique. Or, s'étant fiée uniquement aux indications visuelles, elle avait négligé d'autres accents indispensables, rendant une partie du dialogue peu compréhensible. Par la suite, dans le cadre d'un cours de phonosyntaxe, j'ai proposé l'étude d'autres extraits du livre; les réactions des étudiants m'ont révélé certains aspects des problèmes.

questionnement : elle est à la recherche, dans un premier temps, de la bonne question. La première qu'elle se pose, portant sur la transformation éventuelle pendant la nuit, est rejetée comme ne constituant pas la grande énigme (Is this the great puzzle? No, that's the great puzzle). Etre quelqu'un d'autre devient alors une hypothèse envisageable, ne laissant subsister qu'un problème : qui?

La perplexité d'Alice est à son comble lorsqu'elle essaie de répondre à la question qu'elle s'est posée, en passant en revue celles de ses amies qu'elle aurait pu devenir :

"... I'm sure I can't be Mabel, for I know all sorts of things, and she, oh! she knows such a very little! Besides, *she's* she, and *I'm* I, and -- oh dear, how puzzling it all is!" (p. 11)

Si, comme l'indiquent les traducteurs, le sens exprimé était : "elle, c'est elle, et moi, je suis moi", il n'y aurait pas d'italique, ou alors c'est l'attribut et non le sujet qui serait souligné. Or toute l'astuce est dans l'accentuation inhabituelle indiquée par l'auteur. Nous avons eu l'occasion de noter que lorsque le sujet de la phrase est accentué aux dépens du prédicat, c'est le signe que la prédication a déjà été opérée, mais que le repérage par rapport à un terme de départ est à réajuster : étant donnée une relation prédicative entre un terme de départ non encore défini et un prédicat donné (notée < () rb >), assigner une valeur X à la case vide entraîne l'accentuation du terme désignant X, cette accentuation pouvant signifier "X et non Y", "X parmi d'autres", "X en tout cas". Dans le cas qui nous intéresse, la propriété prédiquée (être soi) relève d'une relation tautologique, difficile à remettre en question. Pourtant, c'est précisément ce que fait Alice, pour tenter de se rassurer ensuite : la personne qui satisfait à la condition "être elle", tout compte fait, c'est elle et non moi. Une traduction plus fidèle serait : "c'est elle qui est elle et moi qui suis moi".

On voit donc que la place de l'accent participe pleinement à la déstabilisation de l'ordre reçu qui caractérise, selon Jean-Jacques Lecercle, le *nonsense* : "L'intuition linguistique montre que le texte nonsensique joue avec des règles qu'il respecte et conforte au moment où il les viole¹⁵.

Certains de ces jeux, difficiles à transposer en français, sont néanmoins faciles à identifier : l'anaphorique *it*, très rarement accentué à cause précisément de sa valeur anaphorique, change brusquement de statut, une première fois dans l'échange entre le Canard et la Souris :

"Edwin and Morcar ... found it advisable ---"
 "Found *what*? said the Duck."
 "Found *it*," the Mouse replied rather crossly : "of course you know what 'it' means."
 "I know what 'it' means well enough, when I find a thing," said the Duck. (p. 18-19)

et une deuxième fois dans la bouche du Chapelier :

"If you knew Time as well as I do," said the Hatter, "you wouldn't talk about wasting *it*. It's *him*." (p. 59)

Dans le premier cas, Lewis Carroll attire notre attention sur une particularité de la langue anglaise : le *it* "cataphorique", qui a pour seule fonction de "tenir la place" du complément obligatoire de *find*, dont le contenu sémantique est fourni par la proposition infinitive qui suit. Ce *it* en attente de remplissage est en quelque sorte vide de sens au moment où le Canard interrompt la Souris. Or, le traitement prosodique indiqué n'est compatible qu'avec un terme sémantiquement "plein", d'où l'échange hors de propos sur le sens de *it*. Dans le second cas, c'est le glissement de valeur d'un *it* strictement anaphorique au *it* symbole du genre neutre qui est opéré, grâce à l'opposition *it* / *him* .

Le même type d'ambiguïté véhiculée par certains pronoms est rappelé dans le dialogue suivant :

¹⁵ Jean-Jacques Leclercle, "Intuitions linguistiques", in *Lewis Carroll*, n° 736-737 de la revue Europe, op. cit. p. 57.

"What do you mean by that?" said the Caterpillar sternly. "Explain yourself!"
 "I can't explain *myself*, I'm afraid, sir," said Alice, "because I'm not myself, you see." (p. 37)

L'opposition entre les deux valeurs possibles du pronom réfléchi aurait été évidente sans italiques, grâce à la précision : "because I'm not myself", mais la réalisation à l'oral aurait été différente. Sans le signal typographique, on placerait l'accent tonique sur *can't*, traitant la séquence *explain myself* comme un bloc qui reprend purement et simplement l'injonction de Bombyx, dans laquelle le pronom ne reçoit pas d'accent mélodique : cette désaccentuation est une des caractéristiques des verbes "pronominaux" en anglais. En accentuant *myself*, Alice montre qu'elle est attentive aux mécanismes de la syntaxe, qu'elle démonte en les prenant au pied de la lettre.

A côté de ces clins d'œil à la grammaire, qui restent essentiellement des jeux de mots, on trouve un grand nombre d'auxiliaires accentués, qui déconcertent les traducteurs, car, comme on l'a signalé plus haut, ils marquent une remise en cause de la validation d'une relation prédicative. Nageant dans ses propres larmes, Alice craint de s'y noyer : "That *will* be a queer thing, to be sure!" (p. 13). L'accentuation de *will* marque que d'une manière ou d'une autre, la notion complémentaire de /not be a queer thing/ a été envisagée, que par exemple, tout ce qui est arrivé jusqu'alors n'était pas si bizarre que cela. Cette idée est moins nettement exprimée dans la traduction de Jacques Papy : "C'est ça qui sera bizarre, pour ça, oui!", et pas du tout dans celle de Henri Parisot : "ce sera là un bizarre accident". De même, au cours de la discussion sur l'école, le Griffon déclare :

"if you don't know what to uglify is, you *must* be a simpleton." (p. 81)

Le rôle des italiques n'est pas de renforcer *simpleton* ("une fieffée bêtasse" H. Parisot; une idiote fieffée" J. Papy), mais de nous inviter à revenir en arrière sur les étapes précédentes de la démonstration : jusqu'alors le doute était permis (< you be / not be a simpleton >); désormais la certitude s'impose.

Il serait fastidieux de multiplier les exemples, le but n'étant nullement de remettre en cause le travail considérable des traducteurs, mais d'attirer l'attention sur toute une dimension de la lecture qui passe souvent au second plan : l'apport de l'oral.

Lire un texte composé en grande partie de dialogues implique un travail d'"oralisation". L'écrivain ne dispose que d'un nombre limité de moyens pour nous guider dans cette voie : modification de l'orthographe pour la prononciation, signes de ponctuation pour le rythme, caractères italiques pour l'accent d'"insistance". Encore faut-il que le lecteur soit de connivence avec l'auteur, qu'il arrive à "décoder" ces indications obligatoirement partielles. Or, ceci n'a rien d'automatique, comme en témoignent, par exemple, les interprétations diverses d'une même pièce de théâtre. Quelle que soit la précision des indications scéniques fournies en complément du texte, il reste toujours à l'interprète une certaine latitude.

A cet égard, l'œuvre de Lewis Carroll présente un caractère paradoxal : alors qu'elle abonde d'indications sur l'accentuation sous forme d'italiques, le lecteur ainsi guidé, et même contraint, s'en trouve parfois déconcerté. Si certains accents "spéciaux" portent sur des termes qu'il aurait lui-même choisi de mettre en relief, d'autres l'obligent à remettre en question son interprétation spontanée, le plongeant ainsi dans le "Nonsense", dont la fonction est la destruction/re-création du langage normal pris au piège du ronronnement de [sa structure formelle]¹⁶.

S'il est vrai que l'un des buts de Lewis Carroll est de nous montrer tout ce qui n'est pas logique dans ce que nous faisons, ce que nous disons, et, notamment, la manière dont nous le

¹⁶ J-J Lecercle, "Une case en avant, deux cases en arrière", in *Lewis Carroll. Cahiers de l'Herne* 17, Paris, 1971, p. 45.

disons, alors il importe de lire *Alice* à haute voix, en apportant tout le soin voulu à l'intonation¹⁷ : l'exploration de *Wonderland* s'en trouve considérablement enrichie.

¹⁷ Sur ce dernier aspect, il faudrait, pour être complet, prolonger l'étude de la place des accents toniques par celle des courbes mélodiques elle-mêmes, mais dans ce domaine, l'auteur n'a pas le moyen de nous aider visuellement.