LES MUTATIONS DE LA DÉTERMINATION ZÉRO DANS *THE SHIPPING NEWS* DE LA PAGE À L'ÉCRAN

Introduction

The Shipping News d'Annie Proulx retrace l'histoire de Quoyle, anti-héros obèse et malchanceux d'une vie qu'il se contente de subir. Le tournant survient lorsque, coup sur coup, ses parents atteints de cancer se suicident et sa femme, Petal, meurt dans un accident de voiture avec un énième amant. Agnis, tante de Quoyle, demi-sœur de son père, débarque chez lui et lui propose de la suivre à Terre Neuve, d'où la famille est originaire. Là-bas, Quoyle apprend à vivre : son emploi de reporter pour la feuille de chou locale lui apporte satisfaction et reconnaissance professionnelles, et il construit, lentement mais sûrement, une nouvelle relation avec une femme, Wavey, qu'il finit par épouser. Voilà pour le côté simple des choses, que l'adaptation cinématographique du roman par Lasse Hallström parvient à transmettre assez efficacement.

Mais le plus intéressant dans le roman de Proulx est son style, souvent qualifié de "lyrique" : phrases nominales ou sans sujet, métaphores hardies, analogies déconcertantes en font une écriture qui brouille les frontières de la prose et de la poésie et les repères du lecteur. Trait particulièrement saillant de cette écriture, la détermination zéro est partout. Elle n'est pas un fait marginal de la langue anglaise : l'article zéro représente environ un tiers de tous les emplois d'articles, et ses signifiés sont balisés depuis longtemps. Mais nous faisons l'hypothèse qu'elle est investie chez Proulx d'effets de sens rarement réalisés dans le discours conventionnel, et qu'elle subit sous sa plume des mutations qui la dotent d'un pouvoir évocateur unique. Elle est en effet centrale dans la stratégie textuelle de l'auteure en ce qu'elle met le lecteur en prise directe avec les perceptions des personnages, et bouleverse ses représentations. Mais la mutation va plus loin : au-delà de l'histoire superficielle de tout à l'heure, l'intrigue principale est dans la construction de Quoyle en tant que sujet, construction qui passe à la fois par une remontée vers un inconscient refoulé (le passé violent et incestueux des Quoyle, son incapacité à assimiler la mort de sa femme, etc.) et l'acquisition d'une maîtrise du langage qui lui fait défaut — construction dont les outils stylistiques comprennent la détermination zéro.

L'adaptation cinématographique du roman a essuyé des critiques majoritairement négatives de la part de journalistes déplorant tantôt l'absence de véritable intrigue, tantôt la perte de la voix narrative propre au roman d'Annie Proulx. Stephen Holden :

> Try as he might, [Hallström] can find no visual images to correspond to the tone and flavor of Ms. Proulx's idiosyncratic language.
>
> HOLDEN 2001

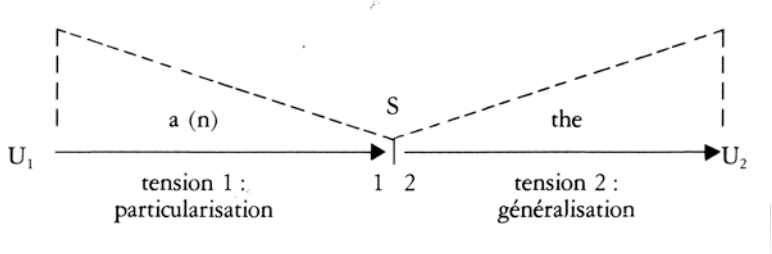
Il n'est pas question de faire ici l'apologie d'un film qui reste malgré tout, à notre avis, assez moyen ; mais force est de reconnaître le défi que pose la transposition à l'écran d'une écriture aussi complexe. Nous nous efforcerons donc tout au long de cette présentation d'entrevoir les ultimes mutations que subit la détermination zéro dans cette œuvre : celles qui lui permettent d'exister sous d'autres formes, dans un médium qui ne la connaît pas.

1. Considérations introductives sur l'article zéro

1.1. La détermination nominale

La détermination nominale a pour rôle faire le pont entre deux états du nom, le nom hors emploi (en langue) et le nom en emploi (en discours). Hors emploi, le nom recouvre une notion abstraite, et s'applique potentiellement à tout ce qui répond à sa définition : le mot *cheval* est susceptible de s'appliquer à tout ce qui est cheval. En emploi en revanche, le nom est employé pour désigner un référent précis, fût-il l'ensemble d'une classe : *le cheval de ma belle-sœur* n'a qu'un référent dans l'univers extralinguistique.

L'article assure la transition entre les deux états, et son signifié de puissance est constitué par le mode de transition qu'il recouvre :



1.2. L'article zéro

Avec l'article zéro, la quantification est floue ; c'est le qualitatif qui prime, les propriétés constitutives du référent, sa substance, « ce que c'est ». Le référent est dépourvu de contours nets. En linguistique psychomécanique, comme chez

Hewson ou Joly & O'Kelly, on parle de vision du référent « en immanence », de l'intérieur, d'où l'impression de ne pas distinguer ses limites, ses contours.

C'est que la détermination opérée par les articles sémiologiquement marqués implique un travail mental sur le référent : le référent expérientiel redevient un référent mental sur lequel l'esprit puisse travailler. Que l'article soit indéfini ou défini, on a donc toujours affaire à une anaphore en tant que l'énonciateur a toujours stabilisé dans son esprit le référent dont il parle, et cette anaphore est toujours mémorielle.

Avec l'article zéro au contraire, il n'y a pas anaphore. Le référent du SN à article zéro est toujours présenté comme faisant partie de la sphère directe de l'énonciateur et du co-énonciateur, alors que les articles sémiologiquement marqués introduisent une distance, une extériorité. Catherine Douay évoque un *rapport interlocutif direct*, le référent étant récupérable immédiatement (2000, p. 121) :

> Que l'interlocuteur doive se replier sur le référent le plus pertinent, le plus directement "accessible" dans la situation interlocutive immédiate, ou sur l'invariant notionnel de principe, programmatique, définitoire du signe […], l'article Ø signale – et c'est tout ce qui est *linguistiquement nécessaire* – le caractère immédiat de la récupération du référent.
>
> DOUAY 2000, p. 126
>
> Avec Ø, la référence prévue par [le locuteur] est donc censée pouvoir coïncider d'emblée avec la référence qui va pouvoir être inférée par [l'allocutaire].
>
> DOUAY 2000, p. 129

Ces caractéristiques essentielles de la détermination zéro lui permettent de se trouver chargée des effets de sens qui prennent corps dans la réalisation de la visée de discours particulière d'Annie Proulx. Dans *TSN*, la détermination zéro fait partie d'un ensemble complexe de procédés stylistiques visant à instaurer le primat de la sensation/perception dans un rapport direct avec le lecteur, configuration propice au développement des facettes les plus complexes des personnages.

2. Détermination zéro et perception dans *The Shipping News*

2.1. Primat de la perception et impressionnisme

Le roman d'Annie Proulx fourmille de descriptions placées sans ambiguïté sous le signe de la profusion sensorielle. Les cinq sens sont constamment convoqués, et parfois même croisés, ainsi lors de la traversée en ferry entre le continent et Terre Neuve :

> Quoyle's face the **color** of a bad pearl. […] The **smell** of sea damp and paint, boiled coffee. Nor any escape from **static** snarled in the public address speakers, **gunfire** in the movie lounge. Passengers **singing** "That's one more dollar for me," swaying over whiskey. […]
>
> **Crimson** Mylar walls, a ceiling that **reflected** heads and shoulders like disembodied putti on antique valentines. The children yearned toward the water-bubble **music**.
>
> Next to Quoyle a wad of the aunt's knitting. The needle **jabbed** his thigh but he did not care. He was brimming with **nausea**.
>
> *TSN*, p. 28

Cette profusion est propre à désorienter le lecteur qui tenterait de se représenter la réalité décrite :

> **Blunt fogbows** in the morning trip around the bay. **Humps** of color followed **squalls**, Billy Pretty babbled of **lunar halos**. **Storms** blew in and out. Sudden **sleet** changed to **glowing violet rods**, collapsed in **rain**. …
>
> *TSN*, p. 191

Dans ce contexte, l'emploi de la détermination zéro permet de livrer au lecteur des descriptions qui marquent par leur caractère impressionniste : la perception y est exacerbée, en particulier parce qu'aucun filtrage par l'intellect ne semble intervenir. Les descriptions d'Annie Proulx semblent prendre vie. Le critique Howard Norman écrit dans le *New York Times* :

> [The] sinuousness of E. Annie Proulx's prose seems to correspond physically with the textures of the weather and sea.
>
> NORMAN 1993

Le lecteur quant à lui se sent littéralement plongé dans la réalité décrite, comme dans cette description de la Great Northern Peninsula que découvrent les personnages après leur débarquement à Terre Neuve :

> On the floor behind the seat Warren groaned. Quoyle steered up the west coast of the Great Northern Peninsula along a highway rutted by **transport trucks**. The road ran between the lopy waves of the Strait of Belle Isle and **mountains** like **blue melons**. Across the strait sullen Labrador. **Trucks** ground east in **caravans**, **stainless steel cabs** beaded with mist. Quoyle almost recognized the louring sky. As though he had dreamed this place once, forgot it later.

> The car rolled over **fissured land**. **Tuckamore**. **Cracked cliffs** in **volcanic glazes**. On a ledge above the sea a murre laid her single egg. **Harbors** still locked in **ice**. **Tombstone houses** jutting from **raw granite**, the coast black, glinting like **lumps** of **silver ore**.
>
> […]
>
> On the horizon **icebergs** like **white prisons**. The immense blue fabric of the sea, rumpled and creased.
>
> *TSN*, pp. 35-36

A l'adaptation, le réalisateur peut se laisser aller à de vastes plans sur la nature sauvage de Terre Neuve, et à des mouvements de caméra propres à donner le vertige au spectateur.

VIDÉO : EXTRAIT N°1

La maison des Quoyle sur le promontoire de Quoyle's Point fait l'objet d'un même type de description impressionniste, exécutée par accumulation de touches sensorielles :

> The gaunt building stood on **rock**. […] **Fan lights** over the door. Quoyle noticed half the panes were gone. **Paint** flaked from **wood**. **Holes** in the roof. […]
>
> The house was lashed with **cable** to iron rings set in the rock. **Streaks** of rust, **notched footholds** in the stone like steps, **crevices** deep enough to hide a child. The cables bristled with **broken wire**.
>
> […]
>
> (Inside) Dark except for the blinding rectangle streaming through the open door. **Echo** of **boards** dropping on **rock**. **Light** shot through **glass** in **slices**, landed on the dusty floors like **strips** of yellow canvas. […]
>
> Then inside, the aunt climbing the funneled stairs, Quoyle testing **floorboards**, saying be careful, be careful. **Dust** charged the air and they were all sneezing. **Cold**, **must**; **canted doors** on **loose hinges**. The stair treads concave from a thousand shuffling climbs and descents. **Wallpaper** poured backwards off the walls. […]
>
> *TSN*, pp. 42-44

VIDÉO : EXTRAIT N°2

Le langage restant au plus près de la sensation. Dans le film, le réalisateur Lasse Hallström confie avoir eu l'intention de livrer une image la plus réaliste possible de cette maison, en particulier grâce au travail du décorateur, qui a bâti une véritable maison, consciencieusement vieillie, mais aussi à travers un procédé employé sur l'ensemble du film, le *skip bleach*[1], qui permet d'obtenir une image moins saturée en

[1] The bleach bypass process (also called skip bleach) is a process during film processing where silver is not removed from the negative. Essentially you end up with a black and white image superimposed on a color image. The end result is increased contrast and reduced saturation. (*Digital Producer Magazine website*)

couleurs et plus contrastée donc, aux dires mêmes du réalisateur, plus réaliste, plus conforme à la dureté propre à Terre-Neuve.

2.2. Massification et perte des contours

Comme avec *cable* ci-dessus, l'emploi de la détermination zéro va parfois jusqu'à impliquer une réinterprétation des percepts : en tant qu'elle intervient avant toute discrétisation, la détermination zéro peut avoir pour effet de sens la massification de référents que l'usage nous fait généralement voir comme discontinus, discrets, c'est-à-dire isolables en unités distinctes :

(a) But Partridge, dribbling oil, said, "Ah, fuck it." Sliced **purple tomato**. (p. 3)

(b) "Pet, I need to talk to you," he'd pled in **brimful voice**. (p. 20)

(c) Woke at midnight, swimming up from **aubergine nightmare**. (p. 29)

(d) She had not been in these waters since she was a young girl, but it rushed back, the sea's hypnotic boil, the smell of blood, weather and salt, fish heads, spruce smoke and reeking armpits, the rattle of wash-ball rocks in **hissing wave**, turrs, the crackery taste of brewis, the bedroom under the eaves. (p. 33)

(e) The highway shriveled to a two-lane road as they drove east, ran under cliffs, passed **spruce forest** fronted by signs that said NO CUTTING. (p. 36)

(f) A roll of **cloud** on the edge of the sea and the black and white waves like a grim tweed. (p. 49)

(g) In a minute Quoyle opened the door, looked through the windows twelve feet high, a glass wall into the drizzled slant of **harbor** the public docks and piers in the foreground, and beyond, the sullen bay rubbed with thumbs of fog. (p. 79)

(h) Miles up the coast the aunt looked at **wind-stripped shore**. As good a place as any. (p. 98)

(i) There was nothing in him of Jack Buggit except eyes darting to the horizon, measuring cuts of **sky**. (p. 101)

(j) It seemed the bird was trying to break from the closed room of **sea and rock and sky** into the vastness of the bare chamber. (p. 103)

(k) Went to the foot of the ladder, looked up. A tall house. How tall, he didn't know. Steep pitch of **roof**. In all Newfoundland the roofs were flat, but the Quoyles had to have a wild pitch. (p. 105)

(l) Gaze Island reared from the water as **sheer cliff**. (p. 164)

(m) Quoyle, turning, could look down to the cup of **harbor**. (p. 165)

(n) The shoreline narrowed to **cliff**. (p. 208)

(o) The immensity of **sky** roared at him […]. The deceiving sound of **shoreline** where there was no shore. (p. 209)

(p) The truck climbed the twist of **road** over the headlands and they came into a zone of perpetual light snow. (p. 285)

(q) A Friday afternoon. Quoyle at home, changing into old clothes. He watched through the kitchen window for Jack's skiff. **Rain-colored distance** though none fell where Quoyle was. (p. 289)

(r) The windows showed **empty road**. (p. 312)

(s) The curves [of the timbers] made him think of Wavey, the lyre-shape of **hip** swelling from **waist**, taut thighs like Chinese bridges. (p. 314)

Dans tous ses exemples, les référents sont massifiés, les contours semblent s'effacer. Cet effet est particulièrement présent dans les énumérations, dont l'exemple suivant est représentatif :

> His jobs: **distributor** of vending machine candy, **all-night clerk** in a convenience store, a third-rate newspaperman[2]. (TSN, p. 1)

L'exploitation cinématographique de ce passage est très intéressante : la succession de métiers est illustrée par un morphing. Quoyle passe de l'un à l'autre dans un même flux, chaque activité est vue globalement identique à la précédente, le sentiment d'indifférenciation prédomine. L'idée de flux est accentuée par l'omniprésence de l'eau : l'eau de l'étang où est plongé Quoyle enfant, la pluie s'abattant à l'entrée du cinéma, l'eau lui servant à faire la vaisselle ; dans la dernière image, l'eau n'est plus présente qu'à travers un floutage de l'image, mais la métaphore du flux reste présente à travers le défilé ininterrompu des journaux sur le tapis.

VIDÉO : EXTRAIT N°3

Cette esthétique du flux et de l'indifférence est bien entendu congruente avec l'incapacité de Quoyle de se prendre en main, de se constituer en tant que sujet de sa propre vie. C'est la vie qui le traverse, et non le contraire — nous aurons à y revenir en troisième partie.

2.3. Détermination zéro et focalisation interne

L'émulation stylistique d'un accès immédiat à la perception se trouve également confirmer l'effacement partiel de l'instance narrative au profit des personnages

[2] L'article indéfini dans le troisième SN est rendu nécessaire par l'ajout tardif de la locution adjectivale third-rate, qui ne peut pas être vue faire partie d'un nom de langue second délimitant un type de journaliste ; l'adjectif exprime ici un point de vue de l'instance narrative.

dont elle adopte le point de vue. L'ordre dans lequel sont amenés les éléments de la scène suivante est à l'évidence conçu pour rendre l'ordre dans lequel il sont perçus par Quoyle :

> The children slept, Quoyle and the aunt sat at the kitchen table. The aunt in her big purple dress, having a drop of whiskey in a teacup. Quoyle with a cup of Ovaltine. **To help him sleep, the aunt said. Blue sleeping pills.** He was embarrassed but swallowed them. Fingernails bitten to the quick.
>
> *TSN*, p. 29

Il s'agit le plus souvent de Quoyle, mais il arrive aussi que ce soit sa tante Agnis, qui apparaît nettement comme le deuxième personnage principale de l'intrigue, ou d'autres, et le passage de l'un à l'autre est sensible jusque dans l'emploi de la détermination nominale, comme dans le passage cité précédemment de la (re) découverte de la maison.

Il est un passage, au début du roman, qui fait l'objet d'un traitement intéressant par le réalisateur Lasse Hallström. Le roman y évoque en succession rapide les brimades dont Quoyle a fait l'objet enfant de la part de son père et de son frère ; parmi elles, l'apprentissage de la nage, à l'origine d'une phobie de l'eau :

> A watery place. And Quoyle feared water, could not swim. Again and again his father had broken his clenched grip and thrown him into **pools**, **brooks**, **lakes** and **surf**. Quoyle knew the flavor of **brack** and **waterweed**.
>
> *TSN*, p. 2

La présence de l'article Ø dans cet extrait participe toujours de cette immédiateté de la sensation, comme le goût de l'eau boueuse et des algues. Or le goût est réputé notre sens le plus intime, parce qu'il s'éveille à l'intérieur du corps, et même de la bouche ; nous sommes donc bien ici en présence d'une forme de focalisation interne. Hallström a choisi de la transcrire en partie grâce à la caméra subjective : le spectateur se retrouve soit à la place de Quoyle, soit dans l'eau avec lui, partageant son expérience.

VIDÉO : EXTRAIT N°4

Tout comme avec le passage en revue des premiers métiers de Quoyle tout à l'heure, les passages de focalisation interne centrés sur Quoyle nous donnent à voir un personnage totalement passif, un spectateur de sa propre vie incapable de prendre part à ce qui lui arrive. Un exemple éloquent est fourni par le passage où il assiste, impuissant, au retour à la maison de sa femme Petal avec un énième amant d'un soir :

> One night he worked a crossword puzzle in bed, heard Petal come in, heard the gutter of voices. **Freezer door** opened and closed, **clink** of the vodka bottle, **sound** of the television and, after a while, **squeaking**, squeaking, squeaking of the hide-a-bed in the living room and a stranger's shout. The armor of indifference in which he protected his marriage was frail. Even after he heard the door close behind the man and a car drive away *he did not get up but lay on his bed*, the newspaper rustling with each heave of his chest, tears running down into his ears. How could something done in another room by other people pain him so savagely? Man Dies of Broken Heart. His hand went to the can of peanuts on the floor beside the bed.
>
> *TSN*, p. 16

VIDÉO : EXTRAIT N°5

Dans cet extrait du film, la passivité de Quoyle est soulignée par son affalement devant une match de lutte commenté en espagnol, qu'il ne peut donc qu'absorber passivement, sans comprendre ; les paroles qui en sortent se sont rien de plus qu'un son, un percept parmi d'autres, non susceptible d'intellection. Là encore, le sensible prend le pas sur l'intelligible. L'engloutissement dans l'élément hostile qu'est l'eau est symbolique de la passivité auto-destructive de Quoyle dans l'adversité.

Cet exemple nous fournit une transition vers notre troisième partie : au-delà d'effets de sens qui demeurent centrés sur la perception, la détermination zéro est un des procédés mis en œuvre par Annie Proulx pour faire partager au lecteur le parcours psychologique et même psychanalytique des personnages.

3. La détermination zéro et l'expression de l'indicible

3.1. Inquiétante étrangeté

Davantage qu'une histoire d'amour frustré puis comblé, *The Shipping News* retrace l'accession d'un homme à la subjectivité. Les agents de cette mutation sont multiples ; parmi eux, le voyage à Terre Neuve, déplacement qui se veut à la fois et exil et retour aux sources.

La critique Anna Smith rappelle (1996, p. 3), évoquant Schopenhauer, que les moyens dont nous disposons pour enregistrer des informations sur le monde qui nous entoure — en d'autres termes, nos sens — sont contraints et filtrés par l'habitude, qui donne à ces informations un caractère régulier et, par conséquent, rassurant. Un des objets de la littérature, et de l'activité créatrice en général, est

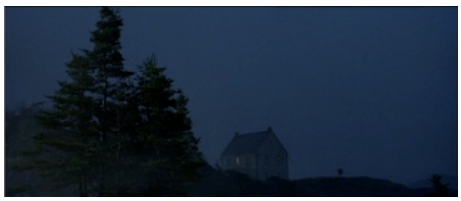
d'éloigner l'objet de la perception, de le rendre étrange (ou étranger) afin de le rendre paradoxalement mieux connaissable.

Nous faisons l'hypothèse que la détermination zéro est un élément à part entière de cette écriture du déplacement, du dépaysement au sens de *estrangement* et, par là même, de l'introspection et de l'expression de l'indicible.

Le déménagement de Quoyle et de ses filles (sa fille dans le film) constitue pour lui une forme d'exil : il quitte pour la première fois l'Etat de New York, où il est né (Brooklyn) et a grandi (*a series of dreary upstate towns*) sans se soucier du monde extérieur. Le dépaysement est brutal : au contraire des Américains, les Terre-Neuviens sont des hommes soumis aux aléas d'une nature sauvage. Cet exil, cette épreuve de l'étranger est nécessaire chez Quoyle à son affirmation en tant que sujet et à son inscription dans un environnement et une communauté : il le contraint à laisser derrière lui la passivité et l'impuissance dans lesquelles il se complaît, dans laquelle se faire humilier par sa femme est même devenu une habitude et un réconfort, pour se plonger dans une altérité radicale et inquiétante. Anna Smith écrit :

> Exile presupposes a certain distance from the intimate spaces of home; its preferred spaces are disfigured dwellings, and strange hostile places outside 'common sense'.
>
> SMITH 1996, p. 7

Impossible de ne pas voir la maison verte des Quoyle, juchée sur son promontoire rocheux, comme un modèle de ces lieux de dépaysement.



La détermination zéro est un élément stylistique incontournable de cette plongée dans l'étrange(r) : elle est à l'écart de la dialectique du familier et de l'inconnu, et marque l'appréhension par la seule perception sans recours à une stabilisation préalable du référent : celui-ci est toujours vu pour et par lui-même donc, potentiellement, radicalement nouveau. La rhétorique de l'étrangeté est ainsi mise en place dès le début — elle contribue d'ailleurs à élaborer la passivité de Quoyle : tout demeure étranger à cet homme qui ne s'est jamais constitué comme sujet.

Cette étrangeté s'accompagne, c'est classique, de menace dans la mesure où elle vient, à des moments et des degrés divers, remettre en cause les certitudes des personnages. La description de la maison (voir ci-dessus) en est une illustration : la

maison apparaît d'emblée impossible à habiter, à apprivoiser. Terre Neuve apparaît d'emblée comme une terre où les certitudes, les habitudes sont vouées à être bousculées :

VIDÉO : EXTRAIT N°6

La détermination zéro est moins présente lorsque la narration se focalise sur d'autres personnages, comme Agnis, qui sont chez eux à Terre Neuve.

> The gaunt building stood on **rock**. […] **Fan lights** over the door. **Quoyle** noticed half the panes were gone. **Paint** flaked from **wood**. **Holes** in the roof. […]
>
> The house was lashed with **cable** to iron rings set in the rock. **Streaks** of rust, **notched footholds** in the stone like steps, **crevices** deep enough to hide a child. The cables bristled with **broken wire**.
>
> […]
>
> (Inside) Dark except for the blinding rectangle streaming through the open door. **Echo** of **boards** dropping on **rock**. **Light** shot through **glass** in **slices**, landed on the dusty floors like **strips** of yellow canvas. […]
>
> Then inside, the aunt climbing the funneled stairs, Quoyle testing **floorboards**, saying be careful, be careful. **Dust** charged the air and they were all sneezing. **Cold**, **must**; **canted doors** on **loose hinges**. The stair treads concave from a thousand shuffling climbs and descents. **Wallpaper** poured backwards off the walls. […]
>
> *TSN*, pp. 42-44.

Quoyle ne connaît pas ces lieux, il les découvre au fur et à mesure de sa progression. La maison lui semble hostile, elle ne ressemble à rien de ce qu'il connaît. A l'instar de Quoyle, la maison aussi est dé-placée : tirée à travers la banquise jusqu'à Quoyle Point par les ancêtres, elle a dû être maintenue au sol par des câbles pour éviter qu'elle ne continue à se déplacer. A l'opposé, la tante retrouve la maison de son enfance, dont elle connaît l'escalier, qu'elle a elle-même gravi de nombreuses fois — la référence est pré-élaborée. La différence de traitement est également sensible dans la séquence correspondante du film : la tante pose la main sans hésiter sur le bois de porte pour forcer l'entrée, puis se déplace avec résolution, le regard déterminé, comme si elle cherchait quelque chose, en net contraste avec l'inexpression et les mouvements incertains de Quoyle.

Pour autant, Annie Proulx nous défend à nous aussi de nous installer dans le confort d'habitudes interprétatives : à Terre Neuve, la familiarité n'est pas nécessairement synonyme de confort ; ainsi pour l'épouse de Jack Buggit, directeur du journal local, pêcheur de homards et chasseur de phoques :

> Mrs Buggit always in earshot of the screech of raftering ice beyond the point, the great bergs toppling with the pressure, the pans rearing hundreds of feet high under the white moon and cracking, cracking asunder.
>
> *TSN*, p. 212

Tous ces SN précédés de l'article défini désignent des réalités bien connues de Mrs Buggit, les signes annonciateurs de tempête et de naufrages, comme celui qui a emporté son fils aîné.

Ce qui est particulièrement remarquable dans le roman d'Annie Proulx est, de nouveau, l'iconicité entre ce ressort de l'intrigue et l'écriture proprement dite : le lecteur de *The Shipping News* partage face à la syntaxe de Proulx le dépaysement de Quoyle. Le texte lui-même se fait étrange, étranger, et menace le lecteur en le privant du confort de ses repères linguistiques et narratifs habituels :

> [Annie Proulx's] syncopated language […] creates a sense of alienation and detachment.
>
> VARVOGLI 2002, p. 34

La prose de *TSN* est une prose exigente, sans doute trop pour un certain nombre de critiques qui sont parfois allés jusqu'à y voir *"a deliberate messing around"*, une volonté délibérée de semer la pagaille (cf. Flavin 1999, p. 239). En réalité, la finalité d'une telle écriture est de mettre en valeur la fonction esthétique du texte et, par là-même, les perceptions dont il est la traduction :

> The writer seeks to make his representation of perception dense: formal texture in literature works not to produce knowledge but to elevate the aesthetic function, and accordingly its characteristics must be 'roughened', 'difficult' and 'impeded'.
>
> SMITH 1996, p. 4

3.2. Détermination zéro et parcours psychanalytique

Au-delà de la fonction esthétique du texte, l'"inquiétante étrangeté" que contribue à créer l'omniprésence de la détermination zéro dans *TSN* est précisément la voie d'accès privilégiée aux choses inconscientes, "dont le propre est de ne pas toujours être dites ou aperçues sur le mode du discours conventionnel" (Vilela 2004). L'étrangeté à laquelle Quoyle est confronté a en effet ceci d'inquiétant qu'elle fait remonter en lui des choses familières[3]. Le choix de Terre Neuve pour lieu de cette découverte de soi n'est à ce titre pas un hasard :

[3] Unheimlich.

Newfoundland est un nom dans lequel la redécouverte est explicite — comme *a land found anew*, comme *"[Quoyle] newly finds himself"* (Flavin 1999, p. 240).

Dans *Révolution du langage poétique* (1974), Kristeva montre que le langage poétique est propre à exprimer des forces indicibles, des énergies et des pulsions à travers le recours à ce qu'elle appelle le sémiotique, par opposition au symbolique. Alors que le symbolique recouvre tout ce qui a trait au langage, au verbal dans ce qu'il a de contraint par des règles de syntaxe et de grammaire, le sémiotique s'apparente au pré-verbal, à ce stade infantile où la séparation d'avec la mère, à travers l'acquisition du langage, n'est pas encore accomplie. Le sémiotique n'est pas à proprement parler le pré-verbal : il est son inscription dans le langage ; à ce titre, il est en soi un défi. Le langage poétique relève ce défi en tant qu'il fait appel à ce qu'il reste de pré-linguistique dans le langage : sonorités, prosodie, musicalité. Egalement, le langage poétique se démarque de la prose par sa constante transgression des lois de la grammaire et de la syntaxe, transgression qui privilégie le sens sur la signification, au bénéfice de l'expression des affects et des émotions. Le langage pré-conscient de la poésie et de la cure analytique fonctionne donc comme interface entre l'inconscient et le conscient : lui seul, avec ses associations verbales libres, est à même de "faire transiter […] les représentations inconscientes jusqu'aux mots" (Kristeva 1996, p. 53). Or ces représentations sont, à l'origine, des perceptions soit, pour Freud, des énergies qui parviennent à inscrire une trace mnésique, fondement de la mémoire.

Vous voyez où je veux en venir. La détermination zéro est un élément de l'écriture poétique d'Annie Proulx et par là meme un outil de choix dans la mise en œuvre du parcours psychologique de Quoyle.

‣D'une part, parce qu'elle établit dans *TSN* le primat de la perception. Tout ce qui est mis en valeur dans *TSN* est de l'ordre du sémiotique, du pré-verbal : sensations, visions, odeurs, sons, gestes, regards, etc. Le signifié même de l'article zéro en fait un mode de détermination tourné vers le pré-verbal : il convoque le minimum d'opérations mentales en vue de la référence. La détermination zéro contribue donc à faire de l'écriture d'Annie Proulx ce langage qui participe à la fois de la pensée et de la perception, de l'esprit et du corps, "en interrogeant l'équivalence entre pensée et perception" (Kristeva 1996, p. 56) — langage qui intéresse tout particulièrement la psychanalyse.

‣D'autre part, avec sa syntaxe torturée, la prose de Proulx participe de cette textualité du sémiotique propre à faire surgir l'inconscient. La détermination zéro, souvent à la limite de la grammaticalité, y joue un rôle à part entière. C'est ainsi qu'une énergie pulsionnelle s'exprime dans l'extrait suivant :

> Quoyle was surprised by a fever that swept in with the December storms, as though the demonic energy passed into the people along the coast. Everywhere he went, **saws** and **rasps**, **click** of **knitting pins**, **great round puddings** soaking in **brandy**, **faces** painted on **clothespin dolls**, **stuffed cats** made from the tops of **old stockings**.
>
> *TSN*, p. 275

Ou comment présenter les préparatifs de Noël comme résultant d'une "énergie démoniaque"…

L'écriture d'Annie Proulx, et tout particulièrement son usage de la détermination zéro, prépare donc l'émergence de l'inconscient, du refoulé. A Terre Neuve, Quoyle découvre qu'il est un Quoyle, qu'il tient de cette lignée de pillards (*wrackers*, pour Billy Pretty, p. 174) : quand, sur le chemin du retour de Gaze Island, première demeure des Quoyle et des Pretty, Quoyle aperçoit une valise qui flotte et l'attrape avec une gaffe, Billy Pretty s'exclame : *"By God, Quoyle, you're a wracker! You're a real Quoyle with your gaff, there."* Dans le film, Quoyle garde de ses ancêtres une violence refoulée qui ressurgit lors de la fête de départ de Nutbeem, où il se joint aux autres dans la destruction du bateau que son ami avait mis des années à construire de ses propres mains.

VIDÉO : EXTRAIT N°7

Ce passage du film est d'autant plus intéressant qu'il met en scène une hallucination, comme Quoyle en a plusieurs. C'est là une invention du scénariste mais cette liberté scénaristique est tout à fait cohérente avec la portée psychanalytique du style de Proulx dans *TSN*, dans la mesure où il convient de voir dans l'hallucination, au même titre que le rêve, ce que Freud appelle "le nœud originaire" de la relation entre pensée et perception.

D'autres procédés largement employés par Annie Proulx, et indissociables de ce que nous avons appelé le primat de la perception, sont l'analogie et la synesthésie : *greenish odor* (p. 19), *The sea looked like it would sound if struck* (p. 98). Je rapproche également de la synesthésie ces exemples où la voix, la parole sont appréhendées visuellement : *Partridge talked out of the middle of his mouth* (p. 5) ; *Her sentences flying out like ribbons on a pole* (p. 43) ; *He spoke from lips no more than a crack*

between the nose and chin (p. 236). Presque toutes les descriptions de TSN se font sur ce mode analogique : il s'agit d'associations spontanées, issues de l'immédiateté d'une sensation. L'effet gagne en intensité lorsque sont associées analogie et détermination zéro :

> Clouds, tined and serrated, and ocean the color of juice.
>
> *TSN*, p. 100

Comme le langage de la perception/sensation reposant sur la détermination zéro, l'analogie est une porte d'entrée vers l'inconscient, le refoulé.

Analogie et détermination zéro travaillent ensemble dans *The Shipping News* pour traduire une expérience sensorielle qui débouche sur un amalgame entre idée et sensation. Ce qu'il en reste est de l'ordre de l'impression, impression qui peut alors être partagée avec le lecteur (Smith 1998, p. 67). Le rôle de la détermination zéro comme outil de partage direct d'une référence est confirmé dans cet effet de sens particulier : le lecteur a un accès immédiat aux perceptions du sujet percevant, la narration se faisant fluide quand elle passe d'une subjectivité à une autre.

Le cinéma a l'avantage de l'image et du son pour mettre le spectateur en prise directe avec une sensation, une perception. Il est plus délicat de véhiculer les impressions dont nous venons de parler, mais nous pouvons repérer dans le film d'Hallström quelques tentatives intéressantes. L'image suivante :



fait tout à fait écho à *"face a stone with little intelligent eye"* (p. 32). Dans le même ordre d'idée, cette séquence où Agnis se confond littéralement avec la pierre sur laquelle elle est adossée :





Agnis se confond avec le Rocher, surnom de Terre Neuve ; elle fait partie intégrante de sa terre natale, son histoire y est inscrite depuis qu'elle a été violée par son demi-frère, père de Quoyle. Mais elle est également un personnage aussi

fermé que la pierre dont elle a la couleur et la texture, inacapable de donner voix aux traumatismes qui l'ont amené à retourner à Terre Neuve.

VIDÉO : EXTRAIT N°8

Elle est aussi dans le film la transposition de la voix narrative du roman, avec ces phrases syncopées, fragmentées dont Proulx explique qu'elles reproduisent la manière de parler des Terre-Neuviens (Flavin 1999, p. 239) :

VIDÉO : EXTRAIT N°9

D'autres procédés cinématographiques sont employés pour créer des impressions qui plongent le spectateur dans une ambiance particulière, sans qu'il en soit nécessairement conscient : la musique en particulier, lancinante, omniprésente, *haunting*, qui invite le spectateur à se laisser emporter par le film et par son imagination ; le bruit du vent dans les câbles de la maison ; mais surtout, l'incontournable couleur bleutée de presque toutes les images, qui fera dire au critique Scott Simon de NPR interviewant Lasse Hallström qu'on ressort trempé de la projection. Plus peut-être que les autres procédés, le travail sur la lumière fait appel à nos sensations, n'évoquant en nous qu'une impression confuse de froid et d'humidité ; plus que nous ne la pensons, nous ressentons Terre Neuve.

Comme dans le projet freudien, les perceptions et leur association libre sont la clef de la remémoration, de la remontée des souvenirs enfouis et du refoulé. Elles "mettent les processus de pensée sur le même plan que les processus perceptifs : ils leur confèrent une réalité et rendent possible le souvenir" (Freud, *Naissance de la psychanalyse*, in Vilela 2004, p. 146) : c'est à Terre Neuve que Quoyle fait émerger les lourds secrets de sa famille et s'éveille en tant qu'individu.

3.3. Quoyle et le rapport au langage

Dans ses choix stylistiques, Annie Proulx prépare également l'accession de Quoyle à la maîtrise du langage.

Le langage est essentiel dans le parcours d'un personnage qui construit son identité comme Quoyle. Il est un moyen de prendre le pouvoir sur les choses, comme chez l'enfant :

> L'enfant fera l'expérience que désigner quelque chose permet de se soumettre le monde, le maîtriser, l'apostropher, le manipuler, bref, de faire savoir quelle place il consent à reconnaître à l'objet.
>
> WOLF-FÉDIDA 2004, p. 153

L'incapacité de Quoyle de parler clairement est posée dès le début (p. 2). Elle fonde chez lui l'impossibilité d'une individualité propre, et le style d'Annie Proulx est là pour le refléter : à l'instar de ses phrases, Quoyle est un être fragmenté, sans subjectivité bien définie.

> His earliest sense of self was as a distant figure: there in the foreground was his family; here, at the limit of the far view, was he.
>
> *TSN*, p. 2

Son *"sense of self"* prend une forme perceptuelle, visuelle. Sa réalisation en tant qu'individu, sujet, passe donc par une acquisition du langage rendue possible par son emploi de reporter au *Gammy Bird* et la reconnaissance de son "talent".

Jusqu'à un stade avancé du roman, le fait que la réalité soit entièrement appréhendée par la perception au travers de la détermination zéro fait de Quoyle est un simple réceptacle, un spectateur passif du spectacle d'un monde qui lui reste irréductiblement étranger. Dans ses cauchemars, il a la capacité de tout voir, mais pas de parler :

> Petal getting into a bread truck. The driver is gross, a bald head, **Ø mucus** suspended from his nostrils, his hands covered with **some unspeakable substance**. Quoyle has the power to see both sides of the truck at once. […] The headlights close. He shouts to tell her death is imminent, but is voiceless. Woke up pulling at the sheet.
>
> *TSN*, p. 30

Un passage comme le suivant est particulièrement éloquent :

> He abstracted his life from the times. He believed he was a newspaper reporter, yet read no paper except *The Mockingburg Record*, and so managed to ignore terrorism, climatological change, collapsing governments, chemical spills, plagues, recession and failing banks, floating debris, the disintegrating ozone layer. Volcanoes, earthquakes and hurricanes, religious frauds, defective vehicles and scientific charlatans, mass murderers and serial killers, tidal waves of cancer, AIDS, deforestation and exploding aircraft were as remote to him as braid catches, canions and rosette-embroidered garters. Scientific journals spewed reports of mutant viruses, of machines pumping life through the near-dead, of the discovery that the galaxies were streaming apocalyptically toward an invisible Great Attractor like flies into a vacuum cleaner nozzle. That was the stuff of others' lives. He was waiting for his to begin.
>
> *TSN*, p. 11

L'énumération suggère la submersion, l'incapacité à tout appréhender, ce que confirme la détermination zéro prédominante dans l'extrait. La passivité de Quoyle face à la vie est aussi éloquemment posée dans une phrase comme *He fell into newspapering* (p. 3), ou comme *I stumbled into adulthood*, qui lui fait écho en voix off

dans le film. Sa non-maîtrise du langage fait de Quoyle un personnage infantile, et susceptible d'être traité comme tel :

VIDÉO : EXTRAIT N°10

Il est même incapable de s'approprier sa propre histoire :

> "How did it all come about that you were raised so far from home? That you come back?" […]
>
> "I was—. Ah, it's complicated."
>
> *TSN*, p. 81

Dans son accession au langage, Quoyle est aidé par deux personnages qui font figure de mentors : Jack Buggit, directeur du *Gammy Bird*, et Billy Pretty, un autre journaliste. Tout au long du roman, et jusqu'à la fin, Quoyle rend compte pour lui-même des événements plus ou moins marquants de son parcours sous la forme de faux titres de presse : *Stupid Man Does Wrong Thing Once More* ; *Man Lukewarm on Ancestral Home Way Out on the Point* ; *Wife Fires Artillery on Hitler's Boat* (film) ; *Lumbering Idiot Stuns Crowd for a Change* (film). Ce procédé rend bien compte d'un processus d'appropriation du réel par Quoyle, le film insiste sur cet aspect en réservant les *headlines* à la partie du film se passant à Terre Neuve. Il l'inaugure par une scène inventée où Billy Pretty lui apprend l'art de composer des titres à partir de rien ou presque :

VIDÉO : EXTRAIT N°11

Dans cet extrait ressort l'incapacité de Quoyle à se défaire d'une appréhension naïve, au premier degré, du réel ; la composition de *headlines* qui soient *"short, punchy, dramatic"* constitue donc une première étape d'acquisition du langage comme moyen de s'approprier la réalité.

Pour autant, on peut s'interroger sur la valeur de cette acquisition. Les titres de presse constituent une forme de fragmentation de l'expérience du réel et de la vie, dont ils réduisent la richesse (Flavin 1999, p. 242). Sur le plan proprement linguistique, les titres de presse participent d'une expression pour le moins primaire, là encore fragmentaire, où la syntaxe, dont la détermination zéro est caractéristique, est réduite au strict minimum nécessaire à la compréhension. Ils participent donc eux aussi d'un langage situé en-deçà du symbolique : ils sont à la limite du grammatical, et font davantage appel à l'expressivité qu'à l'expression. Ainsi, dans un passage de *comic relief* où Proulx montre avec humour qu'elle n'est pas dupe de ses propres procédés :

> Dog Farts Fell Family of Four (*TSN*, p. 54)

… avec une allitération en *-f-* dont nous nous garderons d'approfondir la portée évocatrice. Jusqu'à la fin, ce langage des titres de presse (*headlinese*) reste pour Quoyle un mode privilégié d'appréhension du réel. Le parcours de Quoyle se semble donc pas achevé : il s'est trouvé une voix, mais cette voix est encore celle d'un enfant. D'ailleurs Quoyle garde-t-il avec le langage lui-même un rapport naïf, dépourvu de la moindre distance : *Quoyle […] answered rhetorical questions* (p. 304).

Le roman s'achève sur une dernière vision impressionniste :

> Quoyle experienced moments in **all colors**, uttered brilliancies, paid attention to the rich **sound** of waves counting stones, he laughed and wept, noticed sunsets, **heard music** in rain, **said** I do.
>
> *TSN*, p. 336

Avec la détermination zéro, l'abondance des perceptions et la collision des sensations restent son premier mode d'appréhension du réel — mais, enfin, ces sensations sont connotées positivement, et Quoyle est devenu sujet grammatical de ses phrases, sujet de ses perceptions et auteur de son discours. Il semble donc que l'on ait affaire à "révolution", au sens étymologique, qui se produise : au bout de son parcours, c'est un nouveau Quoyle qui fait sienne la réalité du monde qui l'entoure, sur un mode sensoriel renouvelé par la découverte de la subjectivité.

Le dénouement du roman n'est donc pas aussi clair que celui du film, où c'est Quoyle lui-même qui explique la mort de Petal à sa fille, et où on le voit chevaucher fièrement le bateau construit pour lui par Alvin Yark. D'ailleurs le roman se termine-t-il par une série d'interrogations traversées par la présence de l'article zéro :

> For if Jack Buggit could escape from the pickle jar, if a bird with a broken neck could fly away, what else might be possible? Water may be older than light, diamonds crack in hot goat's blood, mountaintops give off cold fire, forests appear in mid-ocean, it may happen that a crab is caught with the shadow of a hand on its back, that the wind be imprisoned in a bit of knotted string. And it may be that love sometimes occur without pain or misery.
>
> *TSN*, pp. 336-7

Conclusion

The Shipping News entretient avec son sujet un étrange relation d'iconicité. Terre Neuve est un lieu où le héros, Quoyle, a la possibilité de subir des mutations propres à en faire le sujet de sa propre existence. A son instar, le roman est un lieu où la langue subit les mutations les plus inattendues : la détermination zéro plonge le lecteur au cœur d'un autre univers, lui fait voir la réalité à travers les perceptions des personnages dans un écriture poétique propre à faire remonter à la surface les tréfonds de leur inconscient. Mieux que cela, texte et thème fusionnent quand le mode de détermination nominale privilégiée sert à décrire chez Quoyle le développement d'une subjectivité propre.

L'adaptation cinématographique de *TSN* n'est sans doute pas un chef-d'œuvre, mais elle entraîne la langue si particulière d'Annie Proulx dans une ultime mutation en transmettant, par des moyens qui lui sont propres, les effets de sens uniques dont elle investit ses outils stylistiques et en particulier la détermination zéro.

Bibliographie

ADAMCZEWSKI, H. & DELMAS, C., (1982, 1998), *Grammaire linguistique de l'anglais*, Paris, Armand Colin

BOONE, A. & JOLY, A., (1996), *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, Paris, Montréal, L'Harmattan.

DOUAY, C., (2000), *Eléments pour une théorie de l'interlocution*, Presses Universitaires de Rennes.

FLAVIN, L., (1999), "Quoyle's Quest: Knots and Fragments as Tools of Narration in *The Shipping News*, in *Critique, Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 40, No. 3, pp. 239-247.

GREENBAUM, V., (1997), "Beyond the Bookroom: Modern Literature, Modern Literacy and the Teaching of E. Annie Proulx's *The Shipping News*", in *English Journal*, 86, No 8, pp. 17-20.

GUILLAUME, G., (1919, 1975), *Le problème de l'article*, Paris, Nizet et Québec, Presses de l'Université Laval.

HALLSTRÖM, L., (2001, 2002), *The Shipping News*, Miramax Home Entertainment.

HOLDEN, S., (2001), "An Outsider Finds His Future by Facing His Past", in *The New York Times*, 25 December 2001.

JABOBS, R.N., (2001), *The Shipping News, a Screenplay*, Miramax and New York, Hyperion.

JOLY, A. & O'KELLY, D., (1990), *Grammaire systématique de l'anglais*, Paris, Nathan.

KRISTEVA, J., (1984), *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press.

KRISTEVA, J., (1996), "Les métamorphoses du 'langage' dans la découverte freudienne (les modèles freudiens du langage)", in *Sens et non-sens de la révolte,* Paris, Arthème Fayard, pp. 51-102.

NORMAN, H., (1993), "In Killick-Claw, Everybody Reads The Gammy Bird", in *The New York Times*, 4 April 1993.

PROULX, E.A., (1993), *The Shipping News*, London, Fourth Estate.

PROULX, E.A., (1994), "Books on Top", in *The New York Times*, 26 May 1994.

PROULX, E.A., (1997), "Tell it like a person", in *The Observer*, 15 June 1997.

PROULX, E.A., (2001), "Big Skies, Empty Places", in *The New Yorker*, Vol. 76, No. 40, p. 139.

RIMER S., (1994), "At Home With Annie Proulx: At Midlife, A Novelist Is Born", in *The New York Times*, 23 June 1994.

ROOD, K.L., (2001), *Understanding Annie Proulx*, Columbia, University of South Carolina Press.

SEIFFERT, R., (2002), "Inarticulacy, Identity and Silence: Annie Proulx's *The Shipping News*", in *Textual Practice*, Vol. 16, Issue 3, pp. 511-525.

SHOWALTER, E., (1999), "Annie Proulx", in *City Pages*, 22 December 1999.

SMITH, A., (1996), *Julia Kristeva: Readings of Exile and Estrangement*, Basingstoke, Macmillan.

SMITH, A.-M., (1997), "Transgression, Transubstantiation, Transference", in *Paragraph* 20, n°3, pp. 270-280.

SMITH, A.-M., (1998), *Julia Kristeva, Speaking the Unspeakable*, London, Sterling, Pluto Press.

VARVOGLI, A., (2002), *Annie Proulx's* The Shipping News, New York, London, Continuum.

VILELA, I., (2004), "Cure de paroles: entre représentations de mots et représentations de choses", in *Marges Linguistiques* n°8, pp. 139-152.

WALTER N., (1993), "Newfoundland kisses", in *The Times Literary Supplement*, 26 November 1993.

WOLF-FÉDIDA, M., (2004), "Le verbe sans sujet, contributions psychanalytique et psycho-pathologique", in *Marges Linguistiques* n°8, pp. 153-162.