



**HAL**  
open science

## Les titres de presse dans *The Shipping News* : intertexte et caractérisation

Florent Moncomble

► **To cite this version:**

Florent Moncomble. Les titres de presse dans *The Shipping News* : intertexte et caractérisation. *MEI*  
- Médiation et information, 2011, 33. hal-04101101

**HAL Id: hal-04101101**

**<https://univ-artois.hal.science/hal-04101101>**

Submitted on 19 May 2023

**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.

Copyright

# *Les titres de presse dans The Shipping News : intertexte et caractérisation*

*Florent Moncomble\**

*Université d'Artois*

RÉSUMÉ : Cet article défend l'idée que, dans *The Shipping News*, l'irruption de titres de presse pour exprimer les pensées du personnage principal sert de manière primordiale sa caractérisation et l'exposition de son parcours psychologique. Participant du sémiotique (au sens kristévien) du fait d'une syntaxe d'expressivité qui les apparente au langage poétique, ils font néanmoins l'objet de traitements radicalement différents dans le roman d'Annie Proulx et dans le film qui en a été tiré par Lasse Hallström. Mais alors qu'ils sont dans le premier la trace d'un état primitif défaillant du héros, vouée à disparaître dans son accession à la subjectivité, ils sont, dans son adaptation cinématographique, à la fois l'instrument et la consécration de cet avènement. Pour autant, l'emploi qui en est fait confirme dans les deux œuvres leur statut intertextuel : discours intermédiaire entre le pré-verbal et le verbal, ils illustrent l'espace qui sépare Quoye de son accession à la subjectivité à travers la maîtrise du langage.

ABSTRACT: This article defends the notion that, in *The Shipping News*, the irruption of newspaper headlines as ways of expressing the main character's thoughts are a fundamental tool of his characterisation and of the exposition of his psychological evolution. Semiotic in the Kristevan sense, and in a way similar to poetic language owing to their expressive syntax, they are however used in radically different ways in Annie Proulx's novel and in Lasse Hallström's film adaptation of it. While the former poses them as a trace of the hero's faulty primitive state, bound to disappear as he gains access to his own subjectivity, they are presented in the latter as both the instrument and the climax of this evolution. Yet, their use in both works confirms their status as an intertext: an intermediary form of discourse between the pre-verbal and the verbal, they illustrate the gap which separates Quoye from his accession to subjectivity through his mastering of language.

---

\*

florent.moncomble@univ-artois.fr

MOTS-CLÉS : roman, cinéma, presse, Proulx, sémiotique

KEYWORDS: novel, cinema, headlines, Proulx, semiotic

---

*The Shipping News*<sup>1</sup>, de la romancière américaine Annie Proulx, Prix Pulitzer 1994, retrace l'histoire de Quoyle, anti-héros obèse et malchanceux qui se contente de subir sa vie de pisse-copie pour le *Mockingburg Record*, journal bas de gamme d'une ville de province de l'Etat de New York. Le tournant survient lorsque, coup sur coup, ses parents atteints de cancer se suicident et sa femme infidèle, Petal, meurt dans un accident de voiture en compagnie d'un énième amant. Agnis, tante de Quoyle, se présente chez lui pour récupérer les cendres de son demi-frère et lui propose de la suivre à Terre Neuve, d'où la famille est originaire et où elle a décidé de retourner. Elle aussi, apprend-on plus tard, a un deuil à surmonter. Là-bas, Quoyle apprend littéralement 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. Là est la partie émergée de l'intrigue, dont le film de Lasse Hallström (*Chocolat, The Cider House Rules*), sorti en 2001, est une adaptation assez efficace.

Mais ce roman pose un défi tout à la fois au lecteur et au cinéaste à travers, d'une part, l'extrême intrication des problématiques abordées et, d'autre part, le style de Proulx, souvent qualifié de « lyrique », voire « *idiosyncratique*<sup>2</sup> » : phrases nominales ou sans sujet, métaphores hardies, analogies déconcertantes en font déjà un « intertexte » au sens d'une écriture de l'entre-deux qui brouille constamment les frontières de la prose et de la poésie.

L'intertextualité y prend plus particulièrement la forme de l'irruption dans la narration des *headlines*<sup>3</sup>, à travers lesquels Quoyle a pour habitude de se représenter les événements plus ou moins saillants de sa vie quotidienne : « *Saw the commonplaces of life as newspaper headlines. Man Walks Across Parking Lot at Moderate Pace. Women Talk of Rain. Phone Rings in Empty Room*<sup>4</sup>. » Or ces faux titres de presse qui émaillent l'intégralité du texte ne sont pas un simple gadget, mais un élément clef du dispositif narratif de l'auteure, et plus particulièrement de la caractérisation de

---

1 TSN.

2 Holden, Stephen, 2001.

3 Les *headlines* sont les titres ou manchettes de la presse anglophone.

4 TSN : 8.

Quoyle. Le fait qu'elle ait été conservée dans l'adaptation cinématographique, quoique dans un rôle tout différent, nous conforte dans cette hypothèse. En effet, le rapport intertextuel entre les écritures littéraire et journalistique sert à poser un autre type d'intertexte : langage de l'« entre-deux » par nature, le *headlines* est un discours qui s'interpose, comme obstacle ou comme passerelle, entre le personnage de Quoyle et son accession à la subjectivité.

## 1. *Les intertextes dans le roman*

### 1.1. *Le style d'Annie Proulx*

En ce qui concerne la caractérisation<sup>1</sup> des personnages, les thématiques liées à l'abject et à sa confrontation font que le roman se prête facilement à une lecture psychanalytique ou, à tout le moins, psychanalytique. Ainsi, c'est en acceptant de regarder en face et d'évoquer *par la parole* le sordide passé familial des Quoyle (une bande de pillards forcée de quitter leur île en traînant leur maison derrière eux à travers la banquise), mais aussi leur propre histoire faite d'abjections consenties, de déni et de dissimulation (l'infidélité pathologique de Petal, le fait qu'elle ait vendu ses filles à un vidéaste pédophile avant son accident fatal ; le viol d'Agnis par son demi-frère, son homosexualité et la perte de sa compagne), que Quoyle et Agnis acquièrent la capacité d'aller de l'avant et de (ré)apprendre à vivre.

Or c'est bien au service de cette intrigue psychologique qu'Annie Proulx développe son écriture si particulière, notamment en offrant un pendant stylistique à la thématique du déplacement. Omniprésent dans le roman, ce thème est, en littérature comme en psychanalyse, un outil fréquent de construction du sujet, dans la mesure où une des fonctions de l'activité créatrice comme de la cure analytique est d'éloigner son objet, de le rendre étrange(r) afin de le rendre paradoxalement mieux connaissable<sup>2</sup>. C'est ainsi à travers l'exil que Quoyle vient à se connaître (notamment en rencontrant son histoire familiale), et cette épreuve de l'étranger est nécessaire à son affirmation en tant que sujet et à son inscription dans un environnement et une communauté : elle le contraint à laisser derrière lui la passivité et l'impuissance dans laquelle il se complaît pour se plonger dans une altérité radicale et inquiétante. En écho, l'écriture de Proulx introduit le déplacement jusque dans la matière même du récit : souvent décrite comme « *fragmentaire*<sup>3</sup> », elle participe d'une véritable dis-location<sup>4</sup>

---

1 Le terme, d'origine anglaise, renvoie aux techniques utilisées pour représenter, pour « tisser » les personnages d'un récit.

2 Smith, Anna, 1996 : 3.

3 Flavin, Louise, 1999 ; Nitoris, Andreea Tereza, 2008.

4 A la fois au sens commun de déconstruction, ou « détissage » du

du langage, au sens où les repères spatio-temporels s'évanouissent littéralement à la faveur de la disparition des déterminants et des verbes.

Ainsi, le texte lui-même participe d'une « inquiétante étrangeté », où le familier revêt une apparence inhabituelle de nature à déstabiliser, mais aussi à ouvrir la voie aux choses inconscientes, « dont le propre est de ne pas toujours être dites ou aperçues sur le mode du discours conventionnel<sup>1</sup> ». Dans *Révolution du langage poétique*, 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 est l'inscription dans le langage du pré-verbal, ce stade infantile où la séparation d'avec la mère, à travers l'acquisition du langage, n'est pas encore accomplie. Tentative de transcrire dans le discours ce qui n'en relève pas, le langage poétique se situe par définition dans un « entre-deux », et le texte qu'il tisse est un « intertexte » qui fait appel à ce qu'il reste de pré-linguistique dans le langage : sonorités, prosodie, musicalité, mais aussi une constante transgression des lois de la grammaire et de la syntaxe au bénéfice de l'expression des affects et des émotions. Seul ce langage pré-conscient de la poésie et de la cure analytique, *interface* entre l'inconscient et le conscient, avec ses associations verbales libres, est à même de « faire transiter [...] les représentations inconscientes jusqu'aux mots<sup>2</sup> ».

## 1.2. Les headlines, deuxième niveau d'intertexte

L'irruption des *headlines* dans ce dispositif n'est pas fortuite. Nous avons montré ailleurs<sup>3</sup> que le langage des titres de la presse anglophone participe d'une syntaxe d'expressivité, où le « mouvement expressif », qui relève de l'improvisé, se substitue aux moyens institués de la syntaxe d'expression afin de permettre au sujet parlant d'intégrer à son discours une dimension affective absente des ressources fixées par la langue :

*Il n'est pas de phrase qui ne soit affective. [...]*

*Le discours est [donc] obligé [...] d'opérer avec ce que la langue contient, c'est-à-dire de produire de l'affectif à partir de ce qui en soi n'est point affectif. Autrement dit, c'est avec des moyens empruntés à un ouvrage, la langue, dont l'affectivité est bannie, qu'il faut au discours produire l'affectivité, laquelle en est inséparable et consiste en un certain maniement, un certain emploi, de la langue et des systèmes en elle institués.<sup>4</sup>*

---

langage et du texte, et au sens étymologique de déplacement.

1 Vilela, Izabel, 2004 : 143.

2 Kristeva, Julia, 1996 : 53.

3 Moncomble, Florent, 2009.

4 Guillaume, Gustave, 1973 : 196-197.

En ceci, sémiotique et syntaxe d'expressivité sont les deux faces de la même pièce : tous deux contribuent à définir un texte hybride, un intertexte entre le pré-verbal et le verbal. Comme le langage poétique, le *headlines* est un langage que ses caractéristiques placent à l'écart de l'anglais ordinaire : omission de constituants, emploi quasi-exclusif du présent simple, syntagmes nominaux concaténés sont autant d'infractions à la norme de l'anglais standard. Celles-ci répondent à un objectif pratique de brièveté, mais elles ont surtout vocation à s'adresser à l'affect du lecteur davantage qu'à son intellect :

*Go for the emotion in the story. Is there anger? Love? Frustration? Desperation? Appreciation? Elation? Shame? Embarrassment? Readers respond to emotion. Hit 'em in the gut or the heart.*<sup>1</sup>

Le fait que ces *headlines* soient, dans le roman, le fait de Quoyale et apparaissent dans les passages de focalisation interne indique qu'ils jouent un rôle fondamental dans la caractérisation du personnage. Chez Quoyale, la confrontation avec l'inconscient refoulé, à la fois individuel et familial, s'accompagne d'un apprentissage de la maîtrise du langage. Le début du roman replace son incapacité à parler clairement (p. 2) dans la longue série des tares qui lui sont constamment reprochées par un père autoritaire. Il suit à l'université des cours qu'il ne comprend pas et n'adresse la parole à personne : « *nothing was clear to lonesome Quoyale* » (p. 3). Ses rares conversations se limitent à des séries de gestes ou de répliques monosyllabiques :

*Partridge remarked that the job market was tight. Yes, said Quoyale, it was. Partridge floated an opinion on the drought, Quoyale nodded. Partridge moved the conversation to the closing of the sauerkraut factory. Quoyale fumbled his shirts from the dryer; they fell on the floor in a rain of hot coins and ballpoint pens. The shirts were streaked with ink.  
"Ruined," said Quoyale.*<sup>2</sup>

Son premier emploi, au *Mockingburg Record*, est un échec sans issue :

*After six months of copy desk fixes Quoyale didn't recognize news, had no aptitude for detail. He was afraid of all but twelve of fifteen verbs. Had a fatal flair for the false passive. [...] Quoyale another sample of the semi-illiterates who practiced journalism nowadays.*<sup>3</sup>

Même bien plus tard, à Terre Neuve, l'incapacité de Quoyale à raconter son histoire trahit son incapacité à se l'approprier :

*"How did it all come about that you was raised so far from home? That you come back?" [...]  
Quoyale rattled his cup on the saucer. "I was—. Ah, it's complicated." And his voice*

---

1 Schlander, John.

2 TSN : 4.

3 TSN : 8.

*fell away*.<sup>1</sup>

Le langage étant par définition une manière de « *se soumettre le monde, le maîtriser, l'apostropher, le manipuler*<sup>2</sup> », cette inaptitude au langage est le double naturel d'une totale indifférence au monde qui l'entoure :

*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. [...] That was the stuff of others' lives.*<sup>3</sup>

Dépourvu de subjectivité, dépourvu aussi d'un nom complet (son prénom n'est jamais mentionné — tout juste les initiales R. G. Quoyle p. 288), Quoyle est un personnage fragmenté ; l'écriture de Proulx est la manifestation stylistique de cette caractérisation<sup>4</sup> que le *headlines*, langage fragmentaire où les liens logiques et syntaxiques sont réduits au strict minimum nécessaire, vient compléter dès les premières pages du roman :

*Quoyle thinks of his world in terms of newspaper headlines, a way of reducing life from its full rich experience, its newsworthy story to a caption, a headline, a fragment of the experience, as when he thinks "Stupid Man Does Wrong Thing Once More" (89).*<sup>5</sup>

Autre indice de son caractère intermédiaire entre pré-verbal et langage pleinement institué, la syntaxe des titres de presse est parfois apparentée au langage enfantin<sup>6</sup> ; de même, l'appréhension qu'ils offrent du réel, partielle, focalisée sur l'affect et la sensation, est plus semblable à celle d'un enfant que d'un sujet adulte abouti. D'ailleurs Quoyle garde-t-il longtemps un rapport naïf, enfantin, au langage ; ne saisissant pas la possibilité d'un usage rhétorique, ironique ou fictionnel du discours, il prend tout au premier degré : « *Quoyle still couldn't recognize a joke when he heard one* » ; « *... said Quoyle, who answered rhetorical questions*<sup>7</sup> ».

Le langage des *headlines*, avec son emploi majoritaire du présent simple et de l'article zéro, est aussi un discours éminemment aoristique, c'est-à-dire dont toute source énonciative est sciemment gommée : non seulement un titre (comme un article d'information) doit passer pour une saisie objective des faits sans trahir la subjectivité de son auteur, mais tout lecteur doit aussi pouvoir se l'approprier. Tandis que le présent simple

---

1 TSN : 81.

2 Wolf-Fedida, Mareike, 2004 : 153.

3 TSN : 11.

4 Flavin, Louise, 1999 : 240.

5 Flavin, Louise, 1999 : 242.

6 De Lange, Joke, 2004.

7 TSN : 246, 304.

exclut tout ancrage énonciatif, la détermination zéro intime au lecteur de reconstituer seul la référence nominale en fonction de données saillantes du contexte et de sa connaissance du monde. En utilisant le langage des *headlines*, Quoye s'abstrait donc de son propre discours, sa parole est un « *verbe sans sujet*<sup>1</sup> ». Jusque très loin dans le roman, comme avec « *Man Very Surprised to See White Dog in Daughter's Chamber*<sup>2</sup> », le filtrage des expériences de Quoye à travers les *headlines* vient indiquer que son accession à la subjectivité n'est pas achevée : il reste spectateur de sa propre vie.

Enfin, cette référence constante à l'univers journalistique est aussi à interpréter en fonction de ce que Proulx nous donne à voir de la presse. En effet, alors qu'on pourrait légitimement penser que les *headlines* de Quoye constituent, après tout, une certaine appréhension du réel, Proulx nous rappelle justement que tout récit, même journalistique, est une construction. Ainsi dans ce passage où Nutbeem, collègue de Quoye au *Gammy Bird* (à Terre Neuve), se plaint des « corrections » apportées par Tert Card à ses articles :

*"I'll read you one of his gibberish gems, just to open your eyes. The first version is what I wrote, the second is the way it appeared in the paper. Item: 'Burmese sawmill owners and the Rangoon Development Corporation met in Tokyo Tuesday to consider a joint approach to marketing tropical hardwoods, both locally and for export.' Here's what Tert Card did with it. 'Burnoosed sawbill awnings and the Ranger Development Competition met Wednesday near Tokyo to mark up topical hairwood.' "* "Sat back in his squeaking chair. Let the pages fall into the wastebasket. Tert Card scratched his head and looked at his fingernails. "After all, it's only a stolen fiction in the first place," he said.<sup>3</sup>

Ailleurs, la mention de certains titres de la presse locale rappelle que la réalité rapportée par les journaux dépasse souvent la fiction dans le grotesque ou l'abject :

*Newspaper clippings blew out of the car, along the highway; reports of a monstrous egg in Texas, a fungus in the likeness of Jascha Heifetz, a turnip as large as a pumpkin, a pumpkin as small as a radish.*<sup>4</sup>

*"When you going, Nutbeem?"*

*"Tuesday. Same date. Gives me the last chance to whip up a nice helping of bizarre stories for Jack and Tert. 'Elderly Widower Elopes with Lobster!' 'Prime Minister Bathes in Imported Beer.' 'Filthy Old Dad Rapes Children's Horse.' "*<sup>5</sup>

Ainsi, non seulement Quoye saisit le réel de façon fragmentaire, mais

---

1 Cf. Wolf-Fedida, Mareike, 2004.

2 TSN : 315.

3 TSN : 59.

4 TSN : 24.

5 TSN : 270.



cette saisie est aussi illusoire, fictionnelle, comme dans ce *headline* dont le pathos tranche cruellement avec l'attitude banalement démissionnaire du personnage :

*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.*<sup>1</sup>

Ce n'est qu'une fois la maison familiale emportée par une tempête, symbolisant le fait que, les choses ayant été dites, le poids du passé est enfin levé, que Quoyle (ainsi que, dans une certaine mesure, la tante Agnis) peut commencer à vivre par et pour lui-même. L'obstacle linguistique figuré par la forme « intertextuelle » des *headlines* a disparu ; le Quoyle de la fin du roman est alors un individu à l'écoute de son environnement et un sujet devenu maître de sa parole et de ses actes :

*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.*<sup>2</sup>

## 2. L'intertexte des headlines à l'épreuve de l'adaptation cinématographique : correspondances et mutations

Paradoxalement, la façon dont les *headlines* sont exploités dans l'adaptation cinématographique de *TSN* confirme d'emblée leur importance dans la narration et dans la construction du personnage de Quoyle. D'une part, au contraire de nombre d'autres composantes du roman, ils ont été conservés. D'autre part, leur traitement par Lasse Hallström est si différent de celui proposé par Annie Proulx, la « trahison » est si grande qu'elle ne peut être fortuite : il faut se rendre à l'évidence que l'utilisation des *headlines* dans le film répond à une véritable intention du cinéaste.

Au contraire du personnage du roman, le Quoyle du début du film n'est pas journaliste : il est « *ink-setter* » au *Poughkeepsie News*, ouvrier d'imprimerie chargé de veiller à la bonne prise de l'encre sur le papier du journal. Dès l'ouverture du film, ce métier est présenté comme le dernier d'une série de petits boulots insignifiants, et on voit Quoyle assis sur une chaise, un casque de protection sur les oreilles, somnolant au milieu du vacarme des rotatives tandis que les journaux défilent devant lui à un rythme effréné. Loin d'être l'auteur de quelconques textes, fussent-ils mauvais, il n'est qu'un rouage dans la publication de ce que d'autres ont écrit. Avec l'encre, il est dans la matérialité même des mots ; au mieux, il reste au niveau du signifiant, manière de figurer son rapport naïf au langage tel qu'évoqué plus haut. La « promotion » de Quoyle au statut de

---

1 *TSN* : 16.

2 *TSN* : 336.

reporter au *Gammy Bird* à son arrivée à Terre Neuve a donc une tout autre signification que dans le roman : elle sert au cinéaste de raccourci pour évoquer son développement psychologique, son accession à la maîtrise du langage et, de là, à la subjectivité.

Les *headlines* sont mis au service de ce « raccourci ». Il existe d'ailleurs une forme d'isomorphisme entre la démarche du secrétaire de rédaction chargé de leur élaboration dans le monde réel et celle du scénariste qui porte le roman à l'écran : l'adaptation de *TSN* est marquée par le gouffre quantitatif qui sépare le roman (337 pages très denses) du film (moins d'1h30). Les enjeux de l'écriture du film, ouvertement exposés par Hallström et ses collaborateurs dans les bonus du DVD<sup>1</sup>, sont similaires à ceux qui gouvernent la rédaction des titres de presse : « *trying to suggest a lot with very little material* », « *[the need to] cram in a lot of information* », « *a stylized tone* ». L'élément d'intertextualité est donc fort, et il n'est pas étonnant que le réalisateur ait tenu à conserver un procédé qui sert son objectif de compression de l'intrigue. À leur sujet, la productrice évoque la volonté suivante : « *[to] establish [the headlines] as a way to see your life, to compress important moments in your life* ». Loin d'être la trace négative de l'absence originelle de subjectivité chez Quoyle, les titres sont donc chez Hallström à la fois l'instrument et le signe positifs de son avènement en tant que sujet.

Le recrutement de Quoyle au *Gammy Bird* est en effet le déclencheur de sa mutation, en particulier grâce à deux personnages, figures paternelles dont le rôle est comparable à celui de « l'adjuvant » des contes merveilleux<sup>2</sup>, dont on connaît la signification psychanalytique et initiatique : d'une part Jack Buggit, directeur du journal, qui le force à affronter ses hantises en le chargeant de couvrir les accidents de voiture et le trafic portuaire (Quoyle a une phobie de l'eau) ; d'autre part Billy Pretty, qui lui apprend l'art de composer un titre :

BILLY

*You oughta start by making up headlines. Short, punchy. Dramatic.*  
(points to horizon)

*What do you see ? Tell me the headline.*

Quoyle peers uncertainly at the darkening horizon. Then :

QUOYLE

*"Horizon Fills With Dark Clouds."*  
Billy vigorously shakes his head no.

BILLY

*"Impending Storm Threatens Village !"*

Quoyle just gapes at Billy.

---

1 Hallström, Lasse, 2002.

2 Voir notamment chez Propp et Greimas.

QUOYLE

*Well but... what if no storm comes ?*

BILLY

*“Village Spared From Deadly Storm !”<sup>1</sup>*

Avec leur aide, Quoye parvient dès lors à s’accomplir en tant que journaliste, trouvant même sa propre voix lorsqu’il décide seul de consacrer un article à l’escale de l’ancien yacht d’Hitler à Killick-Claw ou aux dangers pour Terre Neuve de l’économie pétrolière.

A l’instar de Buggit et Pretty, les *headlines* sont aussi un adjuvant dans le parcours psychologique de Quoye. Avec leur syntaxe d’expressivité, ils prennent leur place au sein d’un faisceau d’éléments du film qui, participant du sémiotique, sont aussi des instruments et des signaux, à l’intention du spectateur, de la révélation de Quoye à lui-même : la musique lancinante, presque hypnotique, la lumière invariablement bleutée, mais aussi les scènes d’hallucination<sup>2</sup> et les correspondances, qui sont autant de réminiscences, entre certaines scènes de Terre Neuve et d’autres de Poughkeepsie<sup>3</sup>, sont des procédés qui invitent, comme dans le roman, à interpréter le parcours de Quoye comme l’équivalent d’une cure analytique. La différence est que les *headlines* en sont ici un instrument : ils participent du sémiotique dans ce qu’il a de curatif.

Le dénouement du film est d’ailleurs bien moins ambigu que celui du roman. Alors que celui-ci s’achève sur une question (« *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<sup>4</sup> ?* ») suivie d’une série d’hypothèses ouvertes dont l’incertitude est soulignée par la récurrence de l’auxiliaire modal MAY, le Quoye de Hallström apporte en voix off une conclusion définitive à son parcours : « *if a piece of knotted string can unleash the wind, and if a drowned man can awaken, then I believe a broken man can heal* ». C’est à sa suite que la figure du *headline* apparaît comme un aboutissement puisque, chose illogique au regard du roman, le film se clôt sur l’un d’eux — un titre qui, incidemment, résume parfaitement le rôle libérateur joué par la disparition de la maison familiale : « *Deadly Storm Takes House. Leaves Excellent View* » est prononcé par Quoye en voix off, avant que ne défile le générique sur une image du héros chevauchant fièrement son nouveau bateau, ayant finalement vaincu sa hantise de l’eau.

Toujours intertexte entre états originel et final du personnage, le *headlines* est donc dans le film bien loin de l’obstacle qu’il est dans le

---

1 Jacobs, Robert Nelson, 2001 : 55-56.

2 « Nœud originaire » de la relation entre pensée et perception chez Freud.

3 Ville bien réelle de l’Etat de New York, qui remplace Mockingburg dans le film.

4 TSN : 336.

roman : ici, il est au contraire passerelle, voie d'accès privilégiée de Quoyle au langage et, par là même, à la subjectivité et à la sociabilité.

### *Conclusion*

Les *headlines* s'inscrivent parfaitement dans le style littéraire d'Annie Proulx parce qu'eux aussi sont un intertexte : leur syntaxe d'expressivité, disloquée, à mi-chemin entre le pré-verbal et le symbolique, en fait un type de discours qui enferme le personnage dans sa propre fragmentation et s'interpose entre lui et son avènement à la subjectivité. La différence principale de traitement entre le roman et son adaptation cinématographique tient à ce que l'obstacle se mue en passerelle : l'entre-deux n'est plus un fossé infranchissable, il est un trait d'union. Mais en fin de compte, cette dualité d'interprétation, permise précisément par la nature intermédiaire des *headlines*, langage primitif donc aussi première étape d'un développement ultérieur, n'est pas l'essentiel : dans un cas comme dans l'autre, leur emploi se veut exemplaire de l'intertextualité dans laquelle se trouve Quoyle, être dont la subjectivité, mais aussi la sociabilité, sont en construction ; il est donc un outil primordial de sa caractérisation au même titre que les descriptions et le récit de ses actions. L'irruption du *headlines* dans la narration sert avant tout une ambition de pousser jusqu'au bout l'isomorphisme du texte et de son sujet, en intégrant la difficile problématique de l'accession du personnage à lui-même et au monde dans la matière même de l'œuvre.

### *Bibliographie*

- Bastian, George C., & al., 1956. *Editing the Day's News*, Fourth Edition. New York : Macmillan, 252 pages.
- Baum, Geraldine, 1993. « A Mind Filled With Stories ». *Los Angeles Times*, 15 novembre 1993.
- De Lange, Joke, 2004 : 109-119. « Article Omission in Child Speech and Headlines ». Kerkhoff, Annemarie, De Lange, Joke & Leicht, O. Sadeh, *Yearbook 2004*. Utrecht : Utrecht Institute of Linguistics.
- Flavin, Louise, 1999 : 239-247. « Quoyle's Quest : Knots and Fragments as Tools of Narration in *The Shipping News* ». *Critique*, Spring 1999, Vol. 40, No 3.
- Guillaume, Gustave, 1973. *Principes de linguistique théorique de Gustave Guillaume*, recueil de textes inédits préparé en collaboration sous la direction de Roch Valin. Paris : Klincksieck et Québec : Presses de l'Université Laval, 276 pages.

- Hallström, Lasse, 2001, 2002. *The Shipping News* (DVD). Miramax Home Entertainment.
- Holden, Stephen, 2001. « An Outsider Finds His Future by Facing His Past ». *The New York Times*, 25 décembre 2001.
- Jacobs, Robert Nelson, 2001. *The Shipping News, a Screenplay*. New York : Hyperion, 166 pages.
- Kristeva, Julia, 1984. *Revolution in Poetic Language*. Traduit du français par Margaret Waller. New York : Columbia University Press, 271 pages.
- Kristeva, Julia, 1996 : 51-102. « Les métamorphoses du 'langage' dans la découverte freudienne (les modèles freudiens du langage) ». *Sens et non-sens de la révolte*. Paris : Arthème Fayard, 501 pages.
- Moncomble, Florent, 2008. *Contribution à une analyse psychomécanique de la détermination zéro en anglais contemporain*. Thèse de Doctorat, Université du Littoral Côte d'Opale.
- Moncomble, Florent, 2009. « Norme et syntaxe d'expressivité en linguistique : le cas des *headlines* de la presse anglophone ». Communication (à paraître) au colloque *La Norme et ses infractions en linguistique et en littérature*, University of Western Ontario, London (Canada), 8-9 mai 2009.
- Nitisor, Andreea Tereza, 2008 : 89-103. « Two instances of the fragmentary in the postmodern novel : Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler* and Annie Proulx's *The Shipping News* ». *British and American Studies*, vol. XIV.
- Pisetzner, Joel. *Head Hints*. Disponible en ligne sur <http://copydesk.org/words/headhints.htm>.
- Proulx, E. Annie, 1993. *The Shipping News*. London : Fourth Estate, 397 pages.
- Radder, Norman J., & Stempel, John E., 1942. *Newspaper Editing, Make-up and Headlines*. New York & London : McGraw-Hill, 398 pages.
- Schlender, John. *Stuck for a Headline ? Try these Tips*. Disponible en ligne sur <http://copydesk.org/words/headhints.htm>.
- Smith, Anna, 1996. *Julia Kristeva : Readings of Exile and Estrangement*. Basingstoke : Macmillan, 246 pages.
- Varvogli, Aliko, 2002. *Annie Proulx's 'The Shipping News, a Reader's Guide*.

New York, London : Continuum, 84 pages.

Vilela, Izabel, 2004 : 139-152. « Cure de paroles : entre représentations de mots et représentations de choses ». *Marges Linguistiques* n°8.

Wolf-Fedida, Mareike, 2004 : 153-162. « Le verbe sans sujet, contributions psychanalytique et psycho-pathologique ». *Marges Linguistiques* n°8.