

PAROLE DE NARRATEURS :
FIGURES DE L'ENONCIATION DANS LE RECIT
FRANÇAIS MODERNE

Marianne Braux

School of Humanities
Department of French Studies

The University of Adelaide
June 2019

Abstract

This thesis argues that the meaning of a literary text lies to a large extent in the specific positioning of its narrator not only vis-à-vis the diegetic world s/he unfolds but also in relation to her/his own discourse. The second point refers to what French linguists call the *énonciation* as the process of speaking, in opposition to the *énoncé* which is the result of this process. Drawing on several linguistic and narratological theories such as Emile Benveniste's theory of the *énonciation* and Gerard Genette's description of the narrative voice, this thesis follows the idea that any narrative is necessarily led by an *I*, whether s/he declares itself as such or on the contrary hides behind the related events. Against a certain conception of the narrative discourse consisting in postulating a void at the origin of the text, this work argues in favour of an incarnate enunciation. In comparison with other acts of language, the characteristic of the narrative act is to make the reader forget that someone is speaking, but it can be argued that it is largely in the traces of the enunciation that the reader really encounters a text. In other words, a text will offer an aesthetic experience all the greater that it will possess a real enunciative force.

In this perspective, it is a question of showing that there is no enunciative void but only a reduction, an increase or a transfer of the vocal presence, acting in a *continuum*. The narrative has never ceased to explore the possibilities of the continuum, from the feigned disappearance of the narrator to his/her notable presence. The central question here is: who is speaking here, and from where? Consequently, the concepts of place and voice are at the centre of this work, interested in the different degrees of the narrator's presence. The term "narrator" has to be understood as a figure constructed in and by the discourse, following a logic of staging (in French, *mise en scène*) by which a subject of

enunciation strives in its own way to “pitch his voice”, to use an expression used by Dominique Rabaté about the contemporary narrative but which seems to us appropriate to the whole literature.

By closely “listening” to six texts chosen for the strength of their vocality, the analysis thus follows, step by step, the subject of enunciation in the narrative text. The aim will be to make the singular voice of the texts resonate, a voice which makes each of them unique and, at the same time, brings them together towards a common horizon, that of the individual speech as an unfailing intersubjective link within the shared language.

The course of the texts has been developed chronologically in order to highlight the process of “radicalization” of the question of enunciation from the beginning of the 20th century to the present day. It is obviously not a matter of saying that this question was less present before than it is today - we are facing a question inherent in language that the mere appearance of a narrator, however classic it may be, is enough to ask. But by looking at a sufficiently broad period, the reader of the thesis will be able to appreciate how the question has become, in contemporary narrative, highly problematic, how the text itself has begun to articulate this in new and more explicit scenarios of the narrative instance. This is particularly evident in Annie Ernaux' latest novel, *Mémoire de fille*, in which the narrator seems to be in search a voice. I describe the writer's effort to find her place in the uncertain space of speech through the staging of a dissociated I between narrating subject and narrated subject. This contrasts with the first text studied, Victor Segalen's *Les Immémoriaux*, where, implicitly, the narrator takes on a defined identity and place resulting from a series of transfers of enunciation aiming at restoring to the Other, the Maori people, his word and memory. In between, we encounter various enunciative postures that broaden the spectrum of the narrator's staging modalities. The texts chosen

reveal a certain number of figures on this spectrum such as the spokesperson's position, free indirect style, repetition, neutrality or metaphor.

Clearly, this work cannot not claim to be exhaustive. The heterogeneity of the corpus is not enough to account for all the possibilities offered by this enunciative continuum that allows literature to constantly renew itself. Moreover, my interest was above all of a methodological nature; that is why I decided to devote each chapter to a particular text, introducing the whole by means of a theoretical reflection which then allowed the most immanent and complete approach possible to the works. It seems difficult to consider the problem of enunciation without looking at the texts individually, because it is as a vector of meaning that we have addressed it here.

In Victor Segalen's work, the narrator appears as a stranger, at the limit of the impenetrable, worried by the loss of words containing the memory of his Maori people. By establishing a stable and unique linguistic system affecting the French language, Segalen creates an opaque narrative mimicking the hermeticism and rhythm of sacred recitations, with the aim of giving the Maori back their voice. This reversal of the European and Tahitian perspectives is confirmed in my analysis of the different transfers of enunciation by which the narrator moves from the common European place to the place of the Other. Although the narrator only appears halfway through the narrative in the form of an impersonal and collective *on* (in English, "one" or "we"), the narrator of *Les Immémoriaux* is extremely present in his narrative. His voice is inserted into the Tahitian landscape in the manner of that of the main protagonist, Térii the reciter, to lead the reader into a completely foreign world where he is constantly losing his bearings.

In Jean Giono's *Le Chant du monde*, my interest lies in the detached status of the voice beyond the subject that carries it. I analyse the traces of this excessive enunciation in the metaphorical discourse of the work, observing how the use of the imaginary

constantly overwhelms the diegetic universe. Metaphor as an organizing principle not only of the diction but also of the action of the novel itself, the hero being led to detach himself from the visible (the referential discourse) and to learn the b-a-ba of poetic life that knows how to go beyond appearances, to realize himself in the fusion with the Night, embodied in the brilliant character Clara the blind.

The chapter on *Ailleurs* by Henri Michaux addresses the question of the unsaid through the analysis of the narrator's effort to present himself under the mask of a scientist from whom nothing escapes except himself in his desire to resemble the Other. Thus I identify the true function of the narrative in *Ailleurs* as the remediation by discourse of the chasm that separates the narrator from the inhabitants of the imaginary countries, a separation represented by the wall in the masturbation episode. A wall reflecting both the obstacle against which the narrator never ceases to come up against in the intercultural experience, and this "unknown close to the known" to which he tries to bring the visited countries back. This study would not have been complete without a mention of the humour of the text, based on a powerful ironic enunciation, the place par excellence of the unspoken and the dissimulation contributing to reinforce the nomadism of Michaux, the subject of the ironic enunciation not knowing, said Jankélévitch, where to "pitch his tent".

In Marguerite Duras' *La mort du jeune aviateur anglais*, I turn to the literary topos of the unspeakability of death. In addition to the removal of the *logos* implied by the confrontation with death, this text also calls into question the narrative language, whose function of configuring phenomenological time is blocked by the resistance of death represented by "the fact of the grave". Unable to assume a properly narrative enunciation, the subject ends up rejecting the whole language in order to remain in the status of non-subject, the only depositary of the first infra-linguistic experience and therefore of the truth of the perceived phenomenon, which language risks distancing. Hence the

importance of the visual medium which occupies a predominant place in the text because of its supposed capacity to stick to reality. In search of elements capable of showing this “secondarity” of language in relation to what is not part of it but can be traced in the enunciation, I finally examine at the great emotion that characterizes this narrative, an emotion that invites us to listen to the voice of the text, its silences and its cries.

Annie Ernaux’s autobiography *Mémoire de fille* confronts us with the most problematic aspect of enunciation for those who wish to build a narrative identity, inseparable from an enunciative identity. The narrator of the novel, in fact, is not only looking for a story that brings together all her experiences in a logical narrative, but also a voice. Acknowledging the intrinsic division in the autobiographical narrative between the narrative subject (the woman of 2014) and the narrated subject (the girl of 1958), Ernaux opts for a pronominal dissociation producing a broken and uncertain voice, which resolves at the end of the novel in the definitive assumption of the *I*, coinciding very significantly with the coming into writing. Even if it is to be hoped that Ernaux will publish a new autobiographical novel in the future, it can in any case be said that *Mémoire de fille* constitutes, as a narrative of the origins (including the enunciative origin), an ideal conclusion to her oeuvre. All the more ideal as it invites the reader, in a way, to reread the whole work in the light of this founding event.

In Lydie Salvayre's *Pas pleurer*, the narrator delves into the history of the Spanish civil war through the contrasting accounts of her mother and Georges Bernanos. I show that the emotional impasse in which the narrator finds herself is what the text is in charge of processing on the one hand, and what explains its narrative structure on the other. The enunciative system of the novel reveals the narrator's position as an empathic spokesperson, unintentionally revealing her emotion in the ventriloquist nature of her voice, particularly evident in the random presence of maternal words in the narrative

discourse. The emotional charge of the heterolingual statements and the disruption of the situation of communication they imply have led to the idea of an “enunciative letting go” which is confirmed in the contrasting mimicry of the narrator's discourse, attracted sometimes by her mother's linguistic freedom and sometimes by Bernanos' beautiful language, to the point of producing a resolutely Baroque novel. In order to further grasp the literary stakes of this enunciative release, I continue this study with a critical analysis of the Italian, German and English translations of the novel. By chance, the three translations showed three different and gradual enunciative positions, from a logic of re-enunciation taking as a point of support the only figure of the narrator, to a logic of re/mediation based on that of the author.

Résumé

Cette thèse étudie la discursivité du texte littéraire et les instances qui en structurent les formes à partir du concept-clé d'énonciation, envisagée comme une mise en scène variable du sujet parlant au cœur de la production du sens.

Le chapitre introductif pose dans une première partie les bases théoriques du problème de l'énonciation. Les théories fondatrices de Charles Bally et Emile Benveniste sont examinées en vue de mettre en évidence la rupture épistémologique engagée par l'un et l'autre par rapport au structuralisme saussurien qui avait exclu du champ de la linguistique la question de la parole individuelle au profit du système de la langue. La suite de la partie s'efforce de caractériser le sujet de l'énonciation en interrogeant dans un premier temps sa place au sein de l'énoncé dans une perspective sémiologique, pour ensuite établir sa nature dialogique et hétérogène au moyen des travaux de Mikhaïl Bakhtine et Jacqueline Authier-Revuz. La deuxième partie du chapitre développe une réflexion méthodologique en partant de la question proprement littéraire de la voix narrative telle qu'elle a été posée par Gérard Genette. Y est défendue l'idée selon laquelle tout récit littéraire possède un mode spécifique de présence vocale, depuis le retrait feint du narrateur jusqu'à son exhibition appuyée.

Les sept chapitres suivants proposent des analyses de textes variés issus de la littérature française des 20^e et 21^e siècles : *Les Immémoriaux* de Victor Segalen, *Le Chant du monde* de Jean Giono, *Ailleurs* de Henri Michaux, *La mort du jeune aviateur anglais* de Marguerite Duras, *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux et *Pas pleurer* de Lydie Salvayre. A travers l'examen détaillé du positionnement du narrateur dans son énoncé et par rapport

au monde diégétique, les études font apparaître diverses figures de l'énonciation telles que les positions de traducteur et de porte-parole, la métaphore, l'ironie, le style indirect libre ou encore le cri. Une étude annexe portant sur trois traductions de *Pas pleurer* démontre l'intérêt de l'approche énonciative en traductologie, en comparant les comportements de l'instance traductrice face au texte original.

Thesis declaration

I certify that this work contains no material which has been accepted for the award of any other degree or diploma in my name, in any university or other tertiary institution and, to the best of my knowledge and belief, contains no material previously published or written by another person, except where due reference has been made in the text. In addition, I certify that no part of this work will, in the future, be used in a submission in my name, for any other degree or diploma in any university or other tertiary institution without the prior approval of the University of Adelaide and where applicable, any partner institution responsible for the joint-award of this degree.

The author acknowledges that copyright of published works contained within this thesis resides with the copyright holder of those works.

Successful application through the University of Adelaide has placed an embargo on this thesis for a period of two years. Upon expiration of this embargo, I give consent to this copy of my thesis, when deposited in the University Library, being made available for loan and photocopying, subject to provisions of the Copyright Act 1968. I also give permission for the digital version of my thesis, at this future date, to be made available on the web, via the University's digital research repository, the Library Search and also through web search engines.

I acknowledge the support I have received for my research through the provision of an Australian Government Research Training Program Scholarship.

Signed:

Date : 09.09.2019

Remerciements

Toute ma gratitude va envers mes directeurs de recherche, Natalie Edwards et Peter Poiana, pour leur soutien indéfectible et leurs précieux commentaires.

Je remercie également l'Université d'Adélaïde de m'avoir offert l'opportunité et les moyens d'entreprendre ce doctorat.

Je pense enfin à mes parents et à tous mes proches qui n'ont pas cessé de croire en mes capacités pour mener à terme ce travail.

Une version du chapitre 7 a été publiée dans *Itinéraires*, n°3, 2019, sous le titre « Traduction et hétérolinguisme : une étude comparative de trois traductions de *Pas pleurer* de Lydie Salvayre ». Deux autres articles ont été publiés sur la base des chapitres 4 et 6 : « 'La mort possible' : mort du récit et vie de l'écrit dans *La mort du jeune aviateur anglais* de Marguerite Duras », *Alkémie*, n°18, 2016 ; « Le sujet de l'expression dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre », *Fixxion*, n°16, 2016.

Table des matières

Abstract	i
Résumé	vii
Thesis declaration	ix
Remerciements	x
Table des matières	xi
Introduction	p. 1
1. L'énonciation : mise au point théorique	p. 3
a. Naissance d'une notion	p. 3
b. La place du sujet	p. 15
c. L'altérité de la parole	p. 21
2. La voix narrative	p. 27
Chapitre 1 : La voix de l'Exotisme dans <i>Les Immémoriaux</i> de Victor Segalen	p. 33
1. Point de vue	p. 37
2. Point de voix	p. 43
3. Point de langue	p. 52

Chapitre 2 : La parole hors de soi dans <i>Le Chant du monde</i>	
de Jean Giono	p. 66
1. Figures du discours	p. 67
2. Ecoute et voix	p. 85
Chapitre 3 : Le non-dit dans <i>Ailleurs</i> de Henri Michaux	p. 98
1. Persuasion et auto-suggestion	p. 99
2. Ailleurs comme ici-même	p.111
3. Double voix et ironie	p. 119
Chapitre 4 : L'inénarrable dans <i>La mort du jeune aviateur anglais</i>	
de marguerite Duras	p. 124
1. L'échec du récit	p. 125
2. Entre parole et image	p. 134
3. La voix de l'écrit	p. 144
Chapitre 5 : Ecriture de soi et identité énonciative dans <i>Mémoire de fille</i>	
d'Annie Ernaux	p. 152
1. Identité narrative	p. 153
2. L'appareil énonciatif	p. 158
3. Mise en scène de la voix narrative	p. 165
4. Temporalités	p. 169
5. Discours rapportés	p. 172
Chapitre 6 : La parole portée dans <i>Pas pleurer</i> de Lydie Salvayre	p. 184
1. Situation narrative	p. 186
2. Le lâcher-prise énonciatif	p. 193

Chapitre 6 (bis) : Etude comparée de trois traductions de <i>Pas pleurer</i>	p. 210
1. Le rapport instructif du paratexte	p. 216
2. <i>Non piangere</i>	p. 217
3. <i>Weine nicht</i>	p. 220
4. <i>Cry, Mother Spain</i>	p. 223
Conclusion	p. 233
Bibliographie	p. 239

Introduction

Le présent travail fait l'hypothèse que le *sens* d'un texte, c'est-à-dire sa signification et sa sensibilité, réside en grande partie dans son parti-pris narratif, à travers le positionnement particulier du narrateur non seulement face à l'univers diégétique mais surtout, dans son propre énoncé. En nous appuyant sur diverses théories linguistiques et narratologiques telles que celles d'Emile Benveniste sur l'énonciation et de Gérard Genette sur la voix du récit, nous soutiendrons l'idée proposée en son temps par ce dernier, selon laquelle tout récit est nécessairement conduit par un *je*, qu'il s'y déclare ou au contraire se cache derrière les événements relatés. Contre une certaine conception de l'énonciation littéraire consistant à postuler un vide énonciatif à l'origine de l'œuvre, nous plaiderons donc en faveur d'une énonciation incarnée. En comparaison avec les autres actes de langage, le propre de l'acte narratif est de faire oublier que quelqu'un parle mais c'est selon nous en grande partie dans les traces de l'énonciation que le lecteur rencontre véritablement un texte, lequel offrira une expérience esthétique d'autant plus grande qu'il possèdera une véritable *force énonciative*. Il s'agira donc de montrer qu'il n'y pas de vide énonciatif mais seulement une réduction, un accroissement ou un transfert de la présence vocale, agissant dans un *continuum*. Jamais le récit n'a cessé d'explorer les possibilités qu'offre ce *continuum*, depuis le retrait feint du narrateur jusqu'à son exhibition appuyée. Jamais il n'innove plus que lorsqu'il pose au lecteur la question : qui parle ici, d'où parle-t-on ? En conséquence, les concepts de lieu et de voix seront au centre de ce travail, intéressé par les différents degrés de cette présence du narrateur. Le terme « narrateur » sera à entendre comme figure construite dans et par le discours, selon une logique de mise en scène dans laquelle un sujet s'efforce à sa manière, pour reprendre l'expression de

Dominique Rabaté à propos du récit contemporain mais qui nous semble appropriée à l'ensemble de la littérature, de *poser sa voix*¹. Premier effet du texte, la voix du narrateur exige qu'on lui porte une attention particulière si l'on souhaite saisir ce qui, en littérature, parle et comment. En nous mettant à l'écoute de six textes choisis pour la puissance de leur vocalité, nous suivrons donc pas à pas le sujet de l'énonciation qui se tient et se déplace derrière l'énoncé narratif, quelle que soit la personne grammaticale employée comme sujet de l'énoncé. Au long de cette poursuite, nous rencontrerons diverses postures énonciatives élargissant l'éventail des modalités de mise en scène du narrateur dont les extrêmes s'incarnent dans la paire avancée/retrait, deux principes pouvant d'ailleurs opérer dans un seul et même texte. Les textes choisis feront apparaître un certain nombre de figures séparant ces deux extrêmes telles que les positions de porte-parole et de traducteur, le style indirect libre, la répétition, le cri, la neutralité, l'ironie ou encore la métaphore.

Faut-il préciser que ce travail ne prétend pas être exhaustif ? L'hétérogénéité du corpus ne suffira pas à rendre compte de toutes les possibilités qu'offre ce *continuum* énonciatif qui permet à la littérature de se renouveler sans cesse. Par ailleurs, notre intérêt est avant tout d'ordre méthodologique ; c'est pourquoi il a été décidé de consacrer chaque chapitre à un texte en particulier, en introduisant l'analyse par une réflexion théorique qui autorisera ensuite une approche la plus immanente et la plus complète possible des œuvres. Il semble difficile d'envisager le problème de l'énonciation sans prendre en compte chaque récit dans son intégralité, car, c'était le premier mot de cette introduction, c'est en tant qu'expérience sensible et vecteur de sens du texte littéraire que nous souhaitons l'aborder ici.

¹ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris : Corti, 1999, p. 18.

Nous commencerons ce travail par une mise au point théorique visant à penser le sujet de l'énonciation d'un point de vue strictement linguistique. Nous reviendrons dans un premier temps sur la naissance de la notion d'énonciation chez les deux premiers linguistes qui se sont emparés du terme pour élaborer une théorie particulière, à savoir Charles Bally et Emile Benveniste. Dans un second temps, nous nous interrogerons sur la place du sujet de l'énonciation dans une perspective sémiologique, à la suite de quoi nous nous arrêterons sur les concepts de dialogisme et d'hétérogénéité énonciative, deux concepts fondamentaux de la linguistique moderne de l'énonciation cherchant à briser le mythe de l'unité du sujet parlant. Dans un troisième temps, et en guise de tremplin vers les études de textes, nous entreprendrons une réflexion méthodologique à partir de la notion de *voix narrative*, dans laquelle nous développerons la problématique énoncée plus haut et présenterons notre corpus.

1. L'énonciation : mise au point théorique

a. Naissance d'une notion

Au centre de la réflexion linguistique et littéraire depuis plus d'un demi-siècle, la notion d'énonciation continue d'intéresser, voire de fasciner, de nombreux chercheurs, en particulier dans l'aire francophone où elle a été conceptualisée. Emile Benveniste reste à ce jour la référence principale dès lors qu'il s'agit d'aborder le problème. Mais s'il est vrai que ses travaux ont marqué un véritable tournant dans les années 1960 jusqu'à faire de l'énonciation une question fondamentale dans toute étude du discours, on ne saurait oublier l'importante contribution du grammairien Charles Bally, dont les travaux précurseurs n'ont pas toujours reçu l'attention méritée. C'est pourtant à lui que l'on doit d'avoir, avant Benveniste, cherché à élargir le champ d'investigation de la linguistique en y intégrant l'étude de la parole individuelle, précédemment écartée par Ferdinand de

Saussure au profit du seul système de la langue. Sans remettre en question la célèbre dichotomie langue/parole, Bally ne se satisfait pas de l'objet saussurien qui lui semble trop éloigné de la *vie* :

Sans doute la rencontre de Ferdinand de Saussure a été le fait décisif qui a déterminé l'orientation de ma pensée... Toutefois ce maître incomparable ne s'est pas attardé spécialement aux questions qui m'ont passionné plus tard, celles notamment qui concernent le langage expressif, véhicule de la pensée affective. D'où me vient donc cette hantise de la parole fonction de la vie ?²

Le concept de *vie*, aux fondements de la démarche de Bally, le conduit à élucider le fonctionnement de la langue parlée dans ce qu'elle peut avoir de spontané et de non-réfléchi, de changeant, bref de vivant, par opposition à Saussure qu'il range parmi les intellectualistes convaincus occupés à « trouver ce qu'il y a dans la langue, et dans le langage en général, de régulier, de géométrique, d'architectural »³. C'est ainsi qu'à l'étude du système linguistique, il propose d'ajouter l'étude de l'*activité du sujet parlant*, à laquelle il donne le nom de *stylistique* comme « étude systématique des moyens d'expression »⁴ :

En somme, je reste fidèle à la distinction entre la langue et la parole, mais j'annexe au domaine de la langue une province qu'on a beaucoup de peine à lui attribuer : la langue parlée envisagée dans son contenu affectif et subjectif. Elle réclame une étude spéciale : c'est cette étude que j'appelle la stylistique. Un des objets de mon enseignement sera de montrer comment la stylistique s'emboîte dans la linguistique générale.⁵

Par énonciation, Bally entend la formulation d'une pensée et l'investissement du sujet dans cette formulation. Pour Bally, il n'existe aucun énoncé objectif et purement intellectuel ; dès lors que l'on parle, on pose un jugement, une impression, orientés vers le devenir, la finalité, l'action : « au contact de la vie réelle, les idées objectives en apparence s'imprègnent d'affectivité ; le langage individuel cherche sans cesse à traduire la subjectivité de la pensée [...] »⁶. L'apport le plus original de Bally concernant cette

² Charles Bally, *Journal de Genève*, 10 avril 1957, cité par J.-L. Chiss, « La stylistique de Charles Bally ; de la notion de 'sujet parlant' à la théorie de l'énonciation », *Langages*, n°77, 1985, p. 85.

³ Bally, *Le langage et la vie*, Genève : Droz, 1925/1952, p. 157.

⁴ Titre d'une conférence donnée en mai 1910 publiée dans *A Genova School Reader in Linguistics*, R. Godel (éd.), Bloomington : Indiana University Press, 1969.

⁵ Bally, *Le langage et la vie*, pp. 158-159.

⁶ Bally, *Le langage et la vie*, p. 18.

prégnance de la subjectivité dans toute énonciation, et qui aura par exemple permis au linguiste Oswald Ducrot d'élaborer sa théorie de la polyphonie énonciative, réside dans la mise à jour d'un héritage de la scolastique médiévale, à savoir l'opposition entre *modus* et *dictum*, sur laquelle le linguiste fonde sa théorie générale de l'énonciation. Pour Bally, tout énoncé associe la représentation d'un procès ou d'un état – c'est le *dictum* – et une modalité qui affecte ce *dictum* liée à l'intervention du sujet parlant – c'est le *modus*. Le *modus* correspond donc à la réaction du locuteur à un contenu. Il est, affirme Bally, « l'âme de la phrase » : « de même que la pensée, [la modalité] est constituée essentiellement par l'opération active du sujet parlant. On ne peut donc pas attribuer la valeur d'une phrase à une énonciation tant qu'on n'y a pas découvert l'expression, quelle que soit la modalité »⁷. Selon Bally, toute pensée et *a fortiori* toute phrase, réagit à une chose, que ce soit pour juger qu'elle est ou n'est pas, souhaiter qu'elle soit ou ne soit pas, estimer qu'elle est désirable ou non. Le *modus* s'apparente au *thème* de la phrase et le *dictum* au *propos* de l'énonciation. C'est pourquoi *modus* et *dictum* sont inséparables et complémentaires : « car il n'y a pas de *représentation pensée* sans un *sujet pensant*, et tout sujet pensant pense à quelque chose »⁸. A partir de là, Bally fait remarquer que le sujet du *modus*, soit celui qui réagit à une représentation, n'est pas nécessairement identique au sujet parlant. La *pensée communiquée* est à distinguer de la *pensée personnelle* : « En effet, le sujet peut énoncer une pensée qu'il donne pour sienne bien qu'elle lui soit étrangère », comme dans l'antiphrase ou dans le mensonge. C'est dans cette distinction entre sujet modal et sujet parlant que Ducrot a vu les prémisses d'une conception polyphonique du sujet parlant. Selon lui, les thèses de Bally ouvrent à « une analyse polyphonique de la notion de sujet dont [il] est sans doute l'initiateur dans la

⁷ Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne : A. Francke S.A., 1944, p. 36.

⁸ Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, p. 38.

linguistique moderne »⁹. A sa suite, Ducrot dissociera donc le sujet parlant – l'être empirique qui émet la proposition – du *locuteur* – celui qui prend en charge cette dernière –, lui-même à distinguer de l'*énonciateur* qui est un être purement linguistique porteur d'un point de vue construit dans l'énoncé. Le locuteur est à l'énonciateur ce que le dramaturge est au personnage. Il donne existence à des énonciateurs dont il organise les points de vue dans son discours. Nous explorerons plus avant cette nouvelle conception du sujet polyphonique dans la suite de ce chapitre. Pour ne pas brûler d'étapes, il importe d'abord de nous pencher sur les travaux de Benveniste, à qui revient, d'un point de vue chronologique, la deuxième place dans cette mise au point théorique.

L'approche de Benveniste est très différente de celle de Bally. Celui-ci ne s'intéresse pas au contenu affectif de la langue en action ; il n'est pas question d'expressivité ni de subjectivité au sens de réaction personnelle à une représentation. Sa démarche va pour ainsi dire plus loin : elle consiste, nous allons le voir, à rechercher les fondements de la parole individuelle, c'est-à-dire ses conditions de possibilité. C'est en revanche à partir d'un même désir de dépasser la pensée saussurienne en la reprenant au point où elle s'était arrêtée, que Benveniste porte son attention sur l'activité du sujet parlant. Et comme chez Bally, cet intérêt est chez lui élevé au rang de nécessité pour la discipline linguistique : de même que Bally affirme que l'étude de la langue « n'est pas seulement l'observation des rapports existants entre des symboles linguistiques, mais aussi des relations qui unissent la parole à la pensée »¹⁰, Benveniste insiste sur l'importance de l'« emploi de la langue », qu'il distingue de l'« emploi des formes », et sur l'influence de ce premier emploi sur le système linguistique lui-même :

⁹ Oswald Ducrot, « Charles Bally et la pragmatique », conférence de Genève, 1984.

¹⁰ Bally, *Traité de stylistique française*, Heidelberg : C. Winter, 1921, p. 2.

Tout autre chose est l'emploi de la langue. Il s'agit d'un mécanisme total et constant, qui d'une certaine manière affecte la langue tout entière. La difficulté de saisir ce grand phénomène, si banal qu'il semble se confondre avec la langue même, si nécessaire qu'il échappe à la vue.¹¹

Afin de mieux comprendre comment Benveniste en est arrivé à voir ce que l'on n'avait jamais vu et en quoi cela consiste exactement, il convient de préciser le sens de sa démarche vis-à-vis de Saussure. Inquiété par le problème de la *signification* par opposition à celui de la *désignation*, Benveniste entreprend de revisiter le couple langue/parole en pensant le rapport du sémiotique au sémantique : « Le sémiotique se caractérise comme une propriété de la langue, le sémantique résulte d'une activité du locuteur qui met en action la langue »¹². Contrairement au sémiotique qui concerne le système de la langue, le sémantique est donc lié à la production de messages à partir de la langue. Il concerne l'*actualisation* des signes par le locuteur où s'élabore le « sens résultant de l'enchaînement, de l'appropriation à la circonstance et de l'adaptation des différents signes entre eux [...] qui est l'ouverture vers le monde »¹³. Benveniste cherche ainsi à dépasser l'approche saussurienne du signe comme seul principe capable d'expliquer à la fois la structure et le fonctionnement de la langue. Tandis que le sémiotique part du signe et définit un sens clos, conventionnel et intralinguistique, le sémantique se pose au niveau de la phrase, entendue comme « unité du discours », laquelle représente pour Benveniste une « création indéfinie, variété sans limites [...] la vie même du langage en action »¹⁴. Il en va, avec le sémantique, de l'*expérience* de la langue et donc de son *existence*, dont Benveniste relève la nature phénoménologique: « la phrase est chaque fois un événement différent; elle n'existe que dans l'instant où elle est proférée et s'efface aussitôt; c'est un événement évanouissant »¹⁵. Il en va de même pour

¹¹ Emile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n°17, 1970, p. 12.

¹² Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris : Gallimard, 1974, p. 225.

¹³ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, 1974, p. 224.

¹⁴ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris : Gallimard, 1966, p. 129.

¹⁵ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, p. 227.

une phrase écrite : pour Benveniste, une phrase relue serait en quelque sorte déjà une autre phrase. L'un et l'autre modes – le sémiotique et le sémantique – ont donc affaire à la même réalité et constamment s'entrecroisent mais, insiste Benveniste, ils forment en même temps deux univers différents, le sémantique étant en jeu dans *la vie des hommes* même, ce qui n'est pas sans rappeler la parole comme *fonction de vie* chez Bally :

La notion de sémantique nous introduit au domaine de la langue en emploi et en action ; nous voyons cette fois dans la langue sa fonction de médiatrice entre l'homme et l'homme, entre l'homme et le monde, entre l'esprit et les choses, transmettant l'information, communiquant l'expérience, imposant l'adhésion, suscitant la réponse, implorant, contraignant ; bref, organisant toute la vie des hommes. [...] Seule la description sémantique de la langue permet l'intégration de la société et l'adéquation au monde, par conséquent la régulation de la pensée et le développement de la conscience.¹⁶

C'est ainsi que nous en arrivons au problème de l'énonciation, synthétisé dans le célèbre article « L'appareil formel de l'énonciation », et à partir duquel Benveniste cherche à décrire « la conversion individuelle de la langue en discours »¹⁷ et donc à l'approcher dans sa dimension sémantique. Dans l'article, le linguiste se désintéresse volontairement du « jeu des combinaisons par lesquelles le sujet parlant utilise le code de la langue »¹⁸ pour ne décrire que le mécanisme de son accomplissement dans le monde. C'est en tant qu'acte que Benveniste aborde le langage. Un acte, l'énonciation, qui se produit dans le passage du système abstrait de la langue au discours effectif. L'énonciation, écrit-t-il, est la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'énonciation »¹⁹ dont le produit est l'énoncé. Cet acte, ajoute-t-il, est « le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son propre compte »²⁰, chaque fois qu'il prend la parole. L'énonciation est donc l'événement historique dans lequel un énoncé a été réalisé. Dans ces conditions, elle nécessite un « cadre formel », ou *appareil*, dans lequel elle puisse s'épanouir. L'intérêt de ce cadre, que nous allons décrire, est qu'il révèle pour ainsi

¹⁶ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, p. 224.

¹⁷ Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », p. 13.

¹⁸ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1967, p. 31.

¹⁹ Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », p. 12.

²⁰ Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », p. 13.

dire la vacuité de la langue tant qu'elle n'est pas convertie en discours. Avant l'énonciation, fait remarquer Benveniste, « la langue n'est que la possibilité de la langue »²¹. Cela se vérifie dans le *procès d'appropriation* de la langue par le locuteur par lequel il convertit celle-ci en discours. Énoncer n'est pas seulement poser un jugement sur le monde mais avant tout, se déclarer locuteur. Aussi évident que cela puisse paraître, il s'agit là en réalité de la proposition la plus audacieuse et la plus novatrice de toute la linguistique moderne : « le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques »²². Avant de donner la nature de ces indices, Benveniste prend soin de préciser que l'énonciation, aussi individuelle soit-elle, n'est pas une action solitaire. En se déclarant comme tel dans l'énonciation, le locuteur pose automatiquement en face de lui un autre locuteur potentiel : « [...] il implante *l'autre* en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation, explicite ou implicite, est une allocution, elle postule un allocutaire »²³. Plus loin dans l'article, Benveniste insistera sur ce face-à-face en mettant au centre de son analyse la notion de *dialogue*, comme structure du procès d'énonciation : « l'énonciation pose deux 'figures', également nécessaires, l'une source, l'autre but de l'énonciation »²⁴. C'est pourquoi Benveniste définit ailleurs la première personne comme « personne-je » et la deuxième comme « personne non-je » ou encore comme « personne subjective » et « personne non-subjective ». Ensemble, et puisqu'elles sont ce que l'on pourrait appeler des activateurs de présence, elles s'opposent à *il* qui renvoie à « celui qui est absent », c'est-à-dire exclu de la relation énonciative, et a de ce fait pour fonction d'exprimer ce que Benveniste nomme la « non-personne »²⁵. L'énonciation crée donc un rapport de

²¹ Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », p. 14.

²² Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », p. 14.

²³ Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », p. 14.

²⁴ Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », p. 14.

²⁵ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 256.

complémentarité et de réversibilité entre deux sujets parlants, regardant ensemble dans une même direction, celle de la *référence* du discours, troisième élément de la situation d'énonciation :

la condition même de cette mobilisation et de cette appropriation est, chez le locuteur, le besoin de référer par le discours, et chez l'autre, de co-référer identiquement, dans le consensus pragmatique qui fait de chaque locuteur un co-locuteur. La référence est partie intégrante de l'énonciation.²⁶

Cette triade – locuteur / allocutaire / référence – n'est pas antérieure à l'énonciation ; elle est créée par elle. C'est là, précisément, qu'interviennent les indices précédemment mentionnés, « dont la fonction est de mettre le locuteur en relation constante et nécessaire avec sa propre énonciation »²⁷, sans quoi il n'y aurait pas de communication possible. Ces indices, aussi connus sous le nom de *marqueurs déictiques*, ou *shifters* chez Roman Jakobson, sont au nombre de trois : les pronoms personnels *je* et *tu*, les termes de l'ostension (*ici*, *ce*, etc.) et les indicateurs verbaux (désinences verbales et adverbes comme *maintenant*). La particularité de ces signes linguistiques disponibles dans la langue est de ne référer qu'à l'événement de leur propre énonciation, pour établir le locuteur en centre de référence interne du discours. Pour le reformuler avec Laurent Jenny dans *La parole singulière* :

l'événement le plus propre à la parole [est] cette production par le discours du point focal d'où il rayonne. [...] Quant à la référence, elle est tout aussi irréductible à une conséquence mécanique du discours. La parole en effet ne trouve pas un monde tout constitué avant elle, et qu'elle se contenterait d'épeler. Tout autant elle produit ce monde en le sommant de paraître.²⁸

C'est pourquoi les marqueurs de la *deixis* constituent une classe unique de signes, qualifiés par Benveniste d'« individus linguistiques » du fait « qu'ils sont engendrés à nouveau chaque fois qu'une énonciation est proférée, et chaque fois ils désignent à neuf »²⁹. Autrement dit, les marqueurs déictiques sont des signes *sui-référentiels*. Ils

²⁶ Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », p. 14.

²⁷ Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », p. 14.

²⁸ Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris : Belin, 1990, pp. 20-21.

²⁹ Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », pp. 14-15.

s'opposent en cela aux signes-*concepts* tels les substantifs, dont le sens perdure au-delà de l'énonciation. Ainsi, résume Benveniste,

l'énonciation est directement responsable de certaines classes de signes qu'elle promeut littéralement à l'existence. Car ils ne pourraient prendre naissance ni trouver emploi dans l'usage cognitif de la langue. Il faut donc distinguer les entités qui ont dans la langue leur statut plein et permanent et celles qui, émanant de l'énonciation, n'existent que dans le réseau d' 'individus' que l'énonciation crée par rapport à l' 'ici et maintenant' du locuteur.³⁰

Dans un autre article intitulé « La subjectivité dans le langage », sans doute le plus important de tous, Benveniste précise la nature de ces signes en les qualifiant de « formes 'vides' »³¹ que le sujet remplit dans l'instance de discours. C'est dans la description qu'il fait des pronoms personnels que cette vacuité partielle du langage apparaît le plus clairement. Les pronoms, dit-il,

se distinguent de toutes les désignations que la langue articule, en ceci : *ils ne renvoient ni à un concept ni à un individu*. Il n'y a pas de concepts de « je » englobant tous les je qui s'énoncent à tout instant dans les bouches de tous les locuteurs, au sens où il y a un concept 'arbre' auquel se ramènent tous les emplois individuels de *arbre*.³²

Le pronom *je* ne désigne donc rien d'autre que le locuteur : « la réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours »³³, c'est-à-dire que le pronom, comme les autres marqueurs déictiques, se définit en termes de locution et non, comme pour les formes nominales, en termes d'objet. Cette analyse soutient la thèse maîtresse de Benveniste selon laquelle la subjectivité émerge dans l'activité même de parole. Il n'est d'autre subjectivité que linguistique, le langage enseignant selon Benveniste la définition même de l'homme et fondant à lui seul le concept d'*ego*. Nous citerons ici le paragraphe le plus éloquent de « La subjectivité dans le langage », où la thèse du linguiste est résumée de manière on ne peut plus claire et même éclatante :

La « subjectivité » dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. Or nous tenons que cette « subjectivité », qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie,

³⁰ Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », p. 15.

³¹ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 263.

³² Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 261.

³³ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 262.

comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est « ego » qui dit « ego ». Nous trouvons là le fondement de la « subjectivité », qui se détermine par le statut linguistique de la « personne ».³⁴

Il convient d'indiquer ici que cette réflexion est issue d'un questionnement sur la fonction du langage. Pour Benveniste, il n'est pas acceptable de réduire le langage à sa fonction de communication. Mieux, celui-ci ne saurait être un *instrument* de communication dans la mesure où l'homme, dit-il, n'a pas fabriqué le langage comme on fabrique une pioche, une flèche ou une roue. Selon lui, le langage est tout entier voué à l'installation et à l'expression de la subjectivité. Là est la première fonction du langage. Le procès de communication n'est qu'une conséquence de cette capacité du langage à poser chaque locuteur comme sujet, par opposition à un autre sujet : « La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste »³⁵. Autrement dit, le langage divise, à partir de quoi la mise en relation entre les sujets devient possible et nécessaire. Le langage est donc « la possibilité de la subjectivité, du fait qu'il contient les formes linguistiques appropriées à son expression, et le discours provoque l'émergence de la subjectivité [...] »³⁶. Ces formes n'affirment rien sur la réalité extralinguistique mais renvoient au seul événement de leur énonciation. C'est en s'identifiant à cette énonciation, en disant « je », que le locuteur peut user du langage commun et en même temps le prendre à son propre compte : « le langage est ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de *s'approprier* la langue entière en se désignant comme *je* »³⁷. Du fait de cette auto-désignation, le *je* apparaît comme une instance structurellement double : « Il y a dans ce procès, une double instance conjuguée : instance de *je* comme référent, et instance de *je* comme référé »³⁸. Pour le dire humoristiquement avec Henri Michaux, je

³⁴ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, pp. 259-260.

³⁵ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 260.

³⁶ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 263.

³⁷ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 262.

³⁸ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 252.

suis, dès lors que je parle, « le cheval que je tiens par la bride »³⁹. Je me scinde d'un seul et même mouvement en un sujet énonciateur d'une part, cause du discours, et un sujet énoncé d'autre part, qui en est l'effet. L'un est sujet de parole tandis que l'autre est sujet à la parole.

Disant cela, nous commençons à ouvrir la question de l'énonciation à ses enjeux philosophiques, qu'il n'est pas question pour Benveniste de rechercher ; celui-ci se donne pour tâche de décrire le fonctionnement du discours et quoique sa parole ait selon nous une aura philosophique, Benveniste n'a jamais traité de l'énonciation qu'en linguiste. Avant d'aller plus loin, résumons en quelques points la position de Benveniste, dont on voit à quel point elle est riche d'enseignements, à l'époque très novateurs, et dont nous verrons qu'elle a fécondé de nombreuses analyses en ayant fait l'objet de nombreuses reformulations à la frontière des études linguistiques et littéraires. La conclusion de « De la subjectivité dans le langage » n'est clairement pas restée lettre morte : « Bien des notions en linguistique, peut-être même en psychologie, apparaîtront sous un nouveau jour si on les rétablit dans le cadre du discours ; qui est la langue en tant qu'assumée par l'homme qui parle »⁴⁰. Chez Benveniste, donc, comme chez Bally, l'étude de l'activité du sujet parlant s'inscrit dans la continuité de la linguistique saussurienne tout en marquant une rupture nette avec elle. C'est grâce à la division faite par Saussure entre langue et parole que l'un et l'autre ont pu initier un tournant pragmatique en s'intéressant au fonctionnement de la parole individuelle en action, exclue auparavant du champ de la linguistique par le « maître ». La théorie ballyenne de l'énonciation a posé les premiers jalons de ce nouveau chemin en mettant en évidence qu'il n'existe aucun énoncé objectif, comme le montre la division de la phrase entre *modus* et *dictum*, et que le langage ne

³⁹ Henri Michaux, cité par Dany-Robert Dufour dans *Le bégaiement des maîtres*, Strasbourg : Arcanes, 1999, p. 22.

⁴⁰ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 266.

saurait être coupé de son emploi effectif, tout entier au service de l'expression de la subjectivité et de l'affectivité du locuteur. Chez Benveniste, l'approche pragmatique se radicalise en ce sens que sa théorie démontre que le langage instaure, dans l'énonciation, la subjectivité du locuteur. Alors que chez Bally l'énonciation était encore comprise comme la *communication* d'une pensée, chez Benveniste, elle est posée aux fondements du langage et de la définition de l'être humain. Son analyse, plus phénoménologique en cela qu'elle envisage le discours comme *événement* où le locuteur s'approprie la langue pour l'actualiser et se poser comme sujet, conduit à appréhender la subjectivité comme propriété intralinguistique inhérente à l'acte de discours. Il en va chez Benveniste non plus de l'expression du sujet mais de son existence même, dont il faut par ailleurs bien comprendre qu'elle est de nature *intersubjective*. *Je* ne va pas sans *tu* ; le langage est structurellement dialogal. Enfin, en s'appropriant de manière chaque fois renouvelée le pronom *je*, le sujet parlant réfère autant qu'il est référé. La réflexivité de ce pronom et la division qu'elle implique sont aussi primordiales que problématiques. Elles invitent à se poser la question de la place du sujet de l'énonciation dans l'énoncé. En effet, une aporie apparaît ici, très bien formulée par Catherine Kerbrat-Orrechioni : « Le sujet qui énonce, c'est (linguistiquement) le sujet qui s'énonce (linguistiquement), mais dès lors qu'il s'énonce comme sujet énonçant, il cesse d'être sujet d'énonciation pour devenir sujet de l'énoncé [...] »⁴¹.

⁴¹ Catherine Kerbrat-Orrechioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, 1980, p. 225

b. La place du sujet

La sémiotique permet d'aborder ce problème. D'un point de vue sémiotique, le sujet de l'énonciation est à considérer comme un « sujet logique » induit de l'énoncé qui fait signe vers lui. Comme l'explique Denis Bertrand :

Le sujet énonciateur, avant tout sujet logique [...], est une pure et simple position. Instance théorique dont on ne sait rien au départ, ce sujet constitue peu à peu, au fil du discours, son épaisseur sémantique. Son identité résulte de l'ensemble des informations et des déterminations de tous ordres qui le concernent dans le texte.⁴²

Autrement dit, le sujet de l'énonciation est toujours présupposé par l'énoncé qui vient avant lui et en porte la marque, que ce soit à travers les indices de l'énonciation que sont les indicateurs de personne, d'espace et de temps et qui organisent l'énoncé autour du locuteur pris comme centre de référence, ou, en l'absence d'indices, dans la parenthèse « (je dis que) » qui implicitement précède tout énoncé, même le plus apparemment objectif, dès lors qu'il n'est pas d'énoncé sans acte individuel d'énonciation. L'énonciation désigne donc un amont de l'énoncé qui lui est en même temps contemporain. Elle est pour ainsi dire l'envers du discours, sa face cachée. Comme l'explique le sémioticien Algirdas Julien Greimas : « Le *je* de l'énonciation est toujours occulté, toujours sous-entendu. [...] Le sujet de l'énonciation n'est jamais saisissable et tous les *je* que vous trouvez dans le discours énoncé ne sont pas des sujets d'énonciation, ce sont des simulacres »⁴³. Le problème linguistique de l'« énonciation énoncée » permet de bien rendre compte de ce phénomène. L'énonciation constitue le niveau *métalinguistique* de l'énoncé d'où le sujet parlerait, mais, note Greimas, « du fait que l'énonciation peut être énoncée, elle-même présuppose un niveau métalinguistique et ainsi de suite », dans un recul infini de ce niveau d'où est censé provenir le discours. « Il

⁴² Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris : Nathan, 2000, p 54.

⁴³ Algirdas Julien Greimas, « L'énonciation. Une posture épistémologique », *Significação. Revista brasileira do semiótica*, n°1, p. 13 [A l'origine, une intervention orale lors d'un séminaire à l'Universidade de Ribeirão Preto au Brésil en 1973.].

y a, poursuit Greimas, une *réurrence* d'énonciation qui accompagne la totalité du discours »⁴⁴. A peine attrapée, si l'on peut dire, elle vous glisse entre les doigts. De là, Greimas fait remarquer qu'entre les niveaux de l'énoncé et de l'énonciation, on ne peut pas se contenter de parler d'une relation métonymique du Tout à la partie, car le Tout visé peut toujours se convertir en partie d'un Tout supérieur, comme dans le jeu des poupées russes. Aussi Greimas propose-t-il d'y voir plus précisément une relation « hypotaxique ». L'hypotaxe, du grec ancien *ὑπόταξις* : *hypotáxis* (« subordination »), dérivé de *ὑπο-τάσσω* : *hypo-tássō* (« ranger sous »), est une figure de style consistant en une abondance de liens de subordination dans une même phrase, et que produit l'énonciation énoncée, comme dans cet exemple : « je suis malade » > « je dis que je suis malade » > « je dis que je dis que je suis malade », etc. Schématiquement, on obtiendrait :

(. . . Je Je Je Je) « Je »

Cette structure hypotaxique de l'énonciation est extrêmement intéressante car, contrairement à la structure métonymique, elle met clairement en évidence l'inexistence d'un Tout initial. Bien que Greimas ne cherche pas à tirer les conséquences philosophiques de cet état de fait, sa description logique et grammaticale de l'énonciation implique la perte d'une origine sous la forme d'un indicible où s'évanouirait l'écho du sujet. Comme le souligne Tzvetan Todorov, l'énonciation est « cette condition qui rend possible tout discours mais qui, pour cette raison même, ne saurait jamais en faire partie (or indicible est ici synonyme d'inconnaissable [...]) Nous ne connaissons jamais que des

⁴⁴ Greimas, « L'énonciation. Une posture épistémologique », p. 13.

énonciations énoncées, c'est-à-dire un discours dont l'énonciation reste à énoncer ; celle-ci constitue ainsi l'archétype même de l'inconnaissable »⁴⁵. A la suite de Greimas, Bruno Latour définira l'énonciation comme « l'ensemble des éléments absents dont la présence est néanmoins présupposée par le discours grâce à des marques qui aident le locuteur compétent à les rassembler afin de donner un sens à l'énoncé »⁴⁶. Et le philosophe d'ajouter que « ces absents sont à la fois innommables et marqués. Bien qu'ils ne puissent être appréhendés directement, ils sont néanmoins repérables »⁴⁷. L'énonciateur, précise Latour, est toujours « énonciateur-1 », comme le met en évidence le schéma ci-dessus. On conviendra aisément que cette négativité est paradoxale : le surgissement du sujet dans l'énoncé va de pair avec son effacement. Pour être plus précis, on dira que l'énonciation *duplique* le sujet en deux instances qui s'accumulent et du même coup disparaissent l'une derrière l'autre. Le sujet est, dans la parole, l'objet d'une partition temporelle imperceptible entre un versant apparent, celui de l'énoncé comme objet du monde, et un versant qui, comme disait Benveniste, « échappe à la vue », celui de l'énonciation depuis lequel le sujet assume ce qu'il dit. L'énonciation produit ainsi un sujet structurellement fantomatique, dans la mesure où il se met à exister dans l'énoncé seulement à l'état d'indices, de traces, de restes. Le sujet énoncé n'est pas *tout* le sujet. Comme dans « Feuilles mortes » de Jacques Prévert commenté par François Martin, un énoncé atteste d'un sujet énonciateur à la façon dont des traces de pas sur le sable signalent le passage d'un marcheur :

Ce sujet qui n'aurait aucune existence si l'énonciation ne l'instaurait ne surgit en conséquence que comme sujet divisé, c'est-à-dire sujet que l'on doit présupposer dès lors qu'est articulé un énoncé, mais sujet aussitôt disparu dès lors que son surgissement coïncide avec son évanouissement dans l'énoncé qui seul reste derrière lui. Existant hors du discours qui le présuppose, il ne peut être approché que par l'énoncé qu'en fait il n'est pas. Peut-être est-ce cet effet de division du sujet que

⁴⁵ Tzvetan Todorov, « Problèmes de l'énonciation », *Langages*, n° 17, 1970, p. 3.

⁴⁶ Bruno Latour, « Petite philosophie de l'énonciation », in P. Basso & L. Corraïns (éds), *Eloqui de Senso. Dialoghi Semioici per Paolo Fabri*, Milan : Costa & Nolan, p. 71.

⁴⁷ Latour, « Petite philosophie de l'énonciation », p. 72.

Rimbaud visait par sa célèbre formule « je est un autre », toujours autre que le discours qui pourtant témoigne de lui.⁴⁸

La parole est le lieu d'une présence-absence : en s'y manifestant, celui qui parle en mettant en acte la langue disparaît derrière sa propre figure. Pour parler, il faut donc que je me quitte. Ou plutôt, en parlant, je découvre que je ne cesse de me quitter. Si *je* parle en mon nom, alors mon nom, le sujet de l'énonciation, demeure caché dans les coulisses de ce grand théâtre de la parole, ou mieux, dans le trou du souffleur. Tel est le paradoxe de l'énonciation : l'énoncé où elle a lieu en est à la fois la négation définitive. « Je suis né troué, écrit Michaux, [...] et point de remède »⁴⁹. C'est ainsi que nous pouvons suivre la sémioticienne Anne Pénicaut lorsqu'elle donne au sujet de l'énonciation la fonction d'une « scène originaire inaccessible, à la fois désignée aux lecteurs par l'énoncé comme un appel à migrer dans sa direction et interdite d'accès »⁵⁰. Cette scène est l'*absence* – les points de suspension ouvrant la parenthèse dans notre schéma – où interviendrait après coup l'origine même de la parole : ce lieu inatteignable qui (ne) soutient (pas) notre « Je sans garantie », selon la belle formule d'Ingeborg Bachmann :

Qu'est-ce donc que ce Je et que pourrait-il être ? Un astre dont on n'a jamais identifié la position ni les orbites, et dont on n'aurait jamais reconnu ni les éléments qui le composent. Il se pourrait qu'il y ait des myriades de particules qui constituent le Je mais cette possibilité à peine pensée, il semble que le Je soit un néant, l'hypostase d'une forme pure, quelque chose qui ressemble à une substance rêvée, le chiffre de quelque chose que l'on aurait plus de peine à déchiffrer que l'ordre le plus secret.⁵¹

Dans *La parole singulière*, Jenny identifie sous l'expression de « béance énonciative » cette impossible identification du sujet à lui-même dans l'énonciation, sa division et son décalage constant. Dans un premier temps, Jenny rappelle, à la suite de Benveniste et de Paul Ricœur qui s'est inspiré de certaines des thèses de ce dernier dans

⁴⁸ François Martin, « 'Les feuilles mortes' de Jacques Prévert : Approches de l'énonciation », cité par Anne Pénicaut, « Le modèle du 'vitrail' et l'analyse énonciative », *Revue Sémiotique et Bible*, n°154, juin 2014, consulté en ligne : <https://bible-lecture.org/recents-developpements/modele-vitrail-analyse-enonciative-penicaut>.

⁴⁹ Michaux, *Ecuador, Œuvres Complètes*, I, Paris : Pléiade, 2018, pp. 189-190.

⁵⁰ Anne Pénicaut, « Le modèle du 'vitrail' et l'analyse énonciative », *Revue Sémiotique et Bible*, n°154, 2014, p. 2.

⁵¹ Ingeborg Bachmann, « Le moi de l'écrivain », *Leçons de Francfort, Œuvres*, Arles : Actes Sud, 2009, p. 680.

plusieurs de ses ouvrages, que « tout discours se produit comme événement »⁵². Dans une approche ouvertement phénoménologique, Jenny interroge les effets de la parole au-delà des circonstances dans lesquelles elle se produit. La parole, écrit-il, « a qualité d'événement, si l'on entend par là qu'elle produit des effets irréductibles aux conditions qui l'expliquent ». A travers l'actualisation de la langue en parole, il y a « émergence du singulier discursif à partir du collectif linguistique »⁵³. L'énonciation produit ainsi de l'*Unique*, et c'est là le premier aspect de son événementialité. On peut penser à un énoncé comme à une « 'donne', un coup de dés lexical qui, dans le jeu du sens, ouvre des possibilités toujours différentes, et, en même temps, redit sans cesse l'occurrence pure, l'«avoir lieu» par lequel s'ouvre la possibilité de la parole en même temps que de tout ce qui 'arrive' »⁵⁴. A partir de cette singularisation de la parole dans la réalisation effective de la langue, Jenny relève un paradoxe déterminant, qui redouble l'événementialité du discours tout en le portant à sa limite :

Mais l'événementialité tient tout autant à ce qui dans cette production s'écarte du moi au moment même où elle le signifie. 'Mes' signes me demeurent toujours largement inappropriables. Leur objectivité, leur 'extériorité', peut en un point me les faire contempler comme des choses ou des natures mortes. Sans doute me révèlent-ils à moi-même, mais en me révélant à moi-même, ils creusent une distance irréductible entre eux et moi.⁵⁵

D'où l'expression de « béance énonciative », signifiant l'impossibilité pour le sujet parlant de rejoindre tout à fait ses signes. Cette proposition n'est pas incompatible avec celle de Benveniste selon qui le sujet doit s'identifier au *je* pour (s') énoncer. Pour qu'il y ait identification, encore faut-il que le sujet en soit dans un premier temps séparé de lui-même. L'analyse de Jenny tire en somme les conséquences de la division, relevée par Benveniste, entre sujet référant et sujet référé.

⁵² Paul Ricœur, cité par Jenny, *La parole singulière*, p. 15.

⁵³ Jenny, *La parole singulière*, p. 17.

⁵⁴ Jenny, *La parole singulière*, pp. 17-18.

⁵⁵ Jenny, *La parole singulière*, p. 20.

Le problème de la singularité discursive se complique encore s'il l'on envisage la question de la propriété des signes non pas seulement, comme ici, en termes d'identification, mais aussi au sens de possession, comme chez Jacques Derrida dont on connaît la formule énoncée dans *Le monolinguisme de l'autre* : « Je n'ai qu'une langue, or, ce n'est pas la mienne »⁵⁶. Aux yeux de Derrida, « ma » langue, aussi évidente me soit-elle, « indépassable, *incontestable* »⁵⁷, me constitue autant qu'elle me décentre, me place en marge de moi-même, dans la mesure où elle me vient d'autrui. Je ne parle que sur fond de déjà-dit et dans ce processus, une altérité s'insinue systématiquement dans ce qui m'est le plus familier. Sans doute est-ce là une des motivations majeures de tout écrivain, que nous retrouverons dans certaines de nos analyses : prendre acte de l'altérité de la parole en s'y frayant une voix comme on avance en terre étrangère : faire, comme l'écrit Valère Novarina dans son très beau texte *Devant la parole*, « l'expérience singulière que fait chaque parlant, chaque parleur, d'un voyage dans la parole » :

A l'image mécanique et instrumentale du langage [...] j'oppose le savoir que nous avons, qu'il y a, tout au fond de nous, non quelque chose dont nous serions propriétaire (notre *parcelle individuelle*, notre *identité*, la *prison du moi*), mais une ouverture intérieure, un passage parlé. [...] Nous le savons très bien, au fond, que l'intérieur n'est pas l'espace du *moi*, mais d'un passage, d'une brèche par où nous saisit un souffle étranger.⁵⁸

D'un point de vue linguistique, cette revendication d'une altérité du sujet implique de faire appel à certaines théories modernes ayant établi la présence de l'autre dans le discours individuel. Le concept phare de *dialogisme* va nous permettre de poser les bases de cette approche.

⁵⁶ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris : Galilée, 1998, p. 14.

⁵⁷ Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, p. 14.

⁵⁸ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris : P.O.L., 1999, p. 14.

c. L'altérité de la parole

Le concept de dialogisme a été élaboré par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, dans un souci semblable à celui de Benveniste de s'intéresser au fonctionnement de la langue en action, qu'il considère pour sa part comme sa seule et unique réalité. Le dialogisme procède chez Bakhtine d'une théorie du langage fondée sur l'énoncé. A l'étude de la « proposition », entendue comme « unité de langue » et renvoyant au domaine de la grammaire – à ne pas confondre avec la « phrase » de Benveniste – il oppose celle de l'énoncé comme maillon de l'échange verbal dont le sens ne peut être réduit à ses composantes linguistiques :

On n'échange pas des propositions, pas plus qu'on n'échange des mots (dans une acception rigoureusement linguistique), ou des combinaisons de mots, on échange des énoncés constitués à l'aide d'unités de langue–mots, combinaisons de mots, propositions ; rien n'empêche pour autant que l'énoncé soit constitué d'une seule proposition, ou d'un seul mot, pour ainsi dire, d'une seule unité de parole (c'est surtout vrai pour la réplique du dialogue), mais ce n'est pas ce qui fera passer une unité de la langue à une unité de l'échange verbal.⁵⁹

Ces propos ne sont pas sans rappeler la formule de Humboldt : « Dans la réalité, le discours n'est pas composé de mots qui le précèdent, mais ce sont les mots au contraire qui procèdent du tout du discours ». C'est dans ce sens que Bakhtine critique ce qu'il appelle l'« objectivisme abstrait » de Saussure. Pour lui, la langue est inévitablement incarnée et la situation d'interlocution dans laquelle elle se déploie est contenue dans l'énoncé même :

[...] la compréhension d'une parole vivante, d'un énoncé vivant s'accompagne toujours d'une responsivité active (bien que le degré de cette activité soit fort variable) ; toute compréhension est prégnante de réponse et, sous une forme ou sous une autre, la produit obligatoirement : l'auditeur devient le locuteur.⁶⁰

Ainsi, tout énoncé aurait valeur de question, suscitant pour être compris la réaction de l'auditeur qui participe ainsi à la construction de son sens, que cet auditeur soit un autre

⁵⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, Paris : Gallimard, 1984, p. 281.

⁶⁰ Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p. 274.

ou le locuteur lui-même se parlant par exemple à soi-même. A ce propos, Julia Kristeva rappelle que les formalistes russes « insistaient sur le caractère dialogique de la communication linguistique et considéraient que le monologue, comme ‘forme embryonnaire’ de la langue commune, était postérieur au dialogue »⁶¹. Quoique Bakhtine n’ait pas fait partie du cercle des formalistes, il est certain qu’il partage avec eux l’idée d’une primauté du dialogue.

Mais ceci n’est qu’un aspect mineur du dialogisme bakhtinien. Plus important est de voir que, en plus d’être structuré par sa fonction d’adresse, l’énoncé est également déjà en lui-même une réponse, une réplique, dans la mesure où, considéré dans son historicité, il est non seulement le produit d’une concaténation d’énoncés antérieurs mais aussi, et de ce fait, il entre en relation avec les énoncés d’autrui ayant porté de près ou de loin sur le même objet et dont il porte en quelque sorte la trace :

Un énoncé est rempli des échos et des rapports d’autres énoncés auxquels il est relié à l’intérieur d’une sphère commune de l’échange verbal. Un énoncé doit être considéré, avant tout, comme une réponse à des énoncés antérieurs à l’intérieur d’une sphère donnée (le mot « réponse », nous l’entendons ici au sens le plus large) : il les réfute, les confirme, les complète, prend appui sur eux, les suppose connus et, d’une façon ou d’une autre, il compte sur eux.⁶²

Cela veut dire qu’un énoncé n’est pas seulement référentiel et que le locuteur n’est pas la source unique de son sens : « [il] est tourné non seulement vers son objet mais aussi vers le discours d’autrui portant sur cet objet »⁶³, du fait que les mots qui composent notre parole sont toujours déjà passés par d’autres locuteurs et dans d’autres contextes. Pour Bakhtine, il est fondamental de prendre en compte le fait que nous ne parlons jamais qu’avec « les mots des autres ». Dans la même ligne théorique, Gilles Deleuze et Félix Guatarri écriront : « le langage ne s’établit pas entre quelque chose de vu (ou senti) et quelque chose de dit, mais va toujours d’un dire à un dire. [...] le « premier » langage, ce

⁶¹ Julia Kristeva, *Le texte du roman : approche sémiologique d’une structure discursive transformationnelle*, Berlin : Walter de Gruyter, 1970, p. 88.

⁶² Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p. 298.

⁶³ Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p. 302.

n'est pas le trope ou la métaphore, c'est le *discours indirect* »⁶⁴. On comprend dès lors que le dialogisme ne se réduit pas à la situation d'interlocution qui n'est que « l'aspect extérieur le plus évident et le plus simple du rapport dialogique ». Celui-ci est « plus étendu, plus varié et plus complexe »⁶⁵ et informe tout énoncé de l'intérieur :

Les rapports dialogiques [...] peuvent s'établir à l'égard de toute partie signifiante de l'énoncé, même à l'égard d'un mot isolé, si celui-ci est perçu non en tant que mot impersonnel de la langue, mais en tant que signe de la position interprétative d'autrui, en tant que spécimen de son énoncé, c'est-à-dire si l'on y entend une voix autre.⁶⁶

Il s'agit donc de dire qu'un énoncé n'est jamais neutre ou pur. Les mots circulent, se passent et ce faisant, s'altèrent. Le locuteur, autrement dit, n'en est pas le propriétaire et ne peut espérer entretenir avec l'objet de son énoncé une relation vierge et directe, même dans un discours apparemment monologique. Pour Bakhtine, le monologisme n'est pas une propriété de la langue mais une stratégie discursive qui cherche à nier le dialogisme fondamental de la langue pour asseoir l'autorité du locuteur :

A la limite, le monologisme nie l'existence en dehors de soi d'une autre conscience, ayant mêmes droits, et pouvant répondre sur un pied d'égalité, un autre je égal (tu). Dans l'approche monologique (sous sa forme extrême ou pure), autrui reste entièrement et uniquement objet de la conscience, et ne peut former une conscience autre. On n'attend pas de lui une réponse telle qu'elle puisse tout modifier dans le monde de ma conscience. Le monologue est accompli et sourd à la réponse d'autrui, ne l'attend pas et ne lui reconnaît pas de force décisive. Le monologue se passe d'autrui, c'est pourquoi dans une certaine mesure il objective toute la réalité. Le monologue prétend être le dernier mot.⁶⁷

Or, avoir le dernier mot est impossible. Ce qui caractérise le langage est précisément son inévitable capacité à relancer la parole, et ce, dans tous les domaines de la pratique verbale. Oral ou écrit, long ou court, savant ou ordinaire, tout énoncé quelles que soient sa forme et sa visée se fonde sur un amont et un aval du discours :

L'œuvre, tout comme la réplique du dialogue, vise à la réponse de l'autre (des autres), à une compréhension responsive active, et elle le fait sous toutes sortes de formes : elle cherchera à exercer une influence didactique sur le lecteur, à emporter sa conviction, à susciter son appréciation critique, à influencer sur des émules et des continuateurs, etc. [...] L'œuvre est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal; semblable à la réplique du dialogue, elle se rattache aux autres œuvres-énoncés : à celles auxquelles elle répond et à celles qui lui répondent, et, dans le même

⁶⁴ Gilles Deleuze & Félix Guatarri, *Mille plateaux*, Paris : Minuit, 1980, p. 97.

⁶⁵ Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p. 343.

⁶⁶ Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970, pp. 241-242 .

⁶⁷ Bakhtine, cité par Todorov, *Le principe dialogique*, Paris : Seuil, 1981, p. 165.

temps, semblable en cela à la réplique du dialogue, elle en est séparée par la frontière absolue de l'alternance des sujets parlants.⁶⁸

Pour résumer, on peut dire que le dialogisme suppose qu'un énoncé est toujours le lieu d'une crise temporelle et intersubjective. La frontière entre les sujets est « absolue », sans quoi il n'y aurait pas d'alternance, mais leur parole, elle, est entièrement relative et structurellement inachevée car toujours dépossédée d'une part d'elle-même. Le dialogisme est un principe par définition dynamique. Il pose un devenir permanent de la langue dans un présent vivant chargé de passé et en même temps tourné vers l'avenir, dans lequel le sujet parlant ne cesse de se transformer.

Dans le sillage de Bakhtine, et en s'inspirant notamment de la relecture de Freud par Lacan et de la notion d'« interdiscours » chez Althusser et Foucault, la linguiste Authier-Revuz élabore le concept « d'hétérogénéité(s) énonciative(s) », qu'elle sépare en deux plans. D'abord, celui de l'« hétérogénéité constitutive » (désormais HC) qui pose, conformément aux références théoriques de l'auteur, un « dehors » du sujet parlant comme sa condition d'existence et récuse l'idée que le sujet puisse être l'origine d'une parole au service de ses intentions. Le deuxième plan est celui de l'« hétérogénéité montrée » (désormais HM) et désigne simplement la présence plus ou moins marquée des mots d'autrui dans le discours du locuteur. Irréductibles l'un à l'autre, ces deux plans sont pour l'auteur néanmoins solidaires et interdépendants. Dans l'HM, l'autre fait irruption dans le discours tandis que dans l'HC, il est en est le tissu même. En tant que telle, l'HC échappe à l'analyse linguistique mais selon la linguiste, elle doit être au moins postulée pour pouvoir rendre compte des phénomènes d'HM :

La prise en compte de l'hétérogénéité constitutive est, à mes yeux, pour la description des formes d'hétérogénéité montrée, un ancrage nécessaire, à l'extérieur du linguistique : et cela, non seulement pour les formes qui semblent y basculer aisément par les modalités incertaines de leur repérage mais fondamentalement, pour les formes les plus explicites [...] de la présence de l'autre dans le discours. C'est dans cette perspective linguistique que je cherche l'appui et l'ancrage de

⁶⁸ Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p. 282.

deux approches non-linguistiques de l'hétérogénéité de la parole et du discours : le dialogisme du cercle de Bakhtine et la psychanalyse (à travers la lecture – marquée – de Freud).⁶⁹

Avant d'expliciter le très intéressant rapport qu'Authier-Revuz cherche à établir entre ces deux plans, citons sa typologie de la présence des mots d'autrui dans le discours, dont nous avons retenu les trois premières catégories :

1. « L'autre du discours rapporté » : dans cette catégorie, l'auteur traite des deux positions possibles du locuteur quand il est en situation de rapporter le discours d'autrui : celle de « traducteur » dans le discours indirect et celle de « porte-parole » dans le discours direct.
2. « Les diverses formes marquées de la connotation autonymique » désignent les mots d'autrui faisant l'objet d'une « monstration » par le locuteur. Ces formes produisent une « mise en contact » et incluent : « les guillemets, les italiques, l'intonation [à l'oral], parfois une formule de commentaire, une glose, une retouche, un métadiscours naïf qui traduit ou explicite une langue ou une variété de langue ».
3. La troisième catégorie, qui intéresse davantage le texte littéraire, est intitulée « jeu avec l'autre » et regroupe ces formes dont l'auteur disait plus haut qu'elles « semblent basculer aisément » dans « l'extérieur du linguistique » à cause des « modalités incertaines de leur repérage » :

Tout ce qui dans le discours opère dans l'espace du non-explicite, du semi-dévoilé, du suggéré. [...] C'est de ce jeu que tirent leur efficacité rhétorique bien des discours ironiques, des anti-phrases, des discours indirects libres, mettant la présence de l'autre d'autant plus vivement en évidence que c'est sans le secours du « dit » qu'elle se manifeste. C'est aussi ce qui instaure, au lieu de seuils et de frontières, un continuum, un dégradé menant des formes les plus ostentatoires aux formes les plus incertaines de la présence de l'autre, avec à l'horizon, un point de fuite où s'épuiserait la possibilité d'une saisie linguistique, dans la reconnaissance - fascinée ou désabusée - de la présence diluée, partout, de l'autre dans le discours.⁷⁰

⁶⁹ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n°26, 1982, p. 100.

⁷⁰ Authier-Revuz, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive », p. 97.

A partir de l'observation de ce *continuum* pointant vers une aliénation totale du discours, Authier-Revuz propose d'envisager l'hétérogénéité montrée en termes d'une négociation avec l'hétérogénéité constitutive, voire d'une dénégarion, par laquelle le locuteur s'efforcerait de définir les limites de sa propre subjectivité. Si la parole est de part en part autre, alors toute forme de discours rapporté devrait selon elle avoir une fonction structurante permettant au sujet d'asseoir son identité de locuteur. Autrement dit, en montrant ou en suggérant que ce n'est pas lui qui parle, le sujet parlant indique d'abord qu'il sait où il se trouve :

A une hétérogénéité radicale, en extériorité interne au sujet, et au discours, comme telle non localisable et non représentable dans un discours qu'elle constitue, celle de l'Autre du discours – où jouent l'inter-discours et l'inconscient – s'oppose la représentation, dans le discours, des différenciations, disjonctions, frontières intérieur/extérieur à travers lesquels l'un – sujet, discours – se délimite dans la pluralité des autres, et en même temps affirme la figure d'un énonciateur extérieur à son discours. Face au « ça parle » de l'hétérogénéité constitutive répond, à travers des « comme dit l'autre » et les « si je puis dire » de l'hétérogénéité montrée, un « je sais ce que je dis », c'est à-dire, je sais qui parle, moi ou un autre, et je sais comment je parle, comment j'utilise mes mots.⁷¹

Ainsi, le discours serait avant tout une parade contre ce qui le rend possible, à savoir sa propre altérité. *Ego*, avec ses jeux de mise à distance du discours d'autrui, jouerait par conséquent le même rôle que le Moi dans la vie du sujet divisé : « celui d'une instance qui, dans l'imaginaire, est occupée à reconstruire l'image d'un sujet autonome annulant, dans la méconnaissance, le décentrement réel »⁷², une illusion sans laquelle aucun discours ne pourrait être tenu. L'analyse textuelle peut alors accéder « à un aspect de la représentation que le locuteur donne (dans l'hétérogénéité montrée) de son énonciation, représentation qui traduit le mode de négociation avec l'hétérogénéité constitutive propre à ce discours »⁷³.

Dans ce contexte, il s'agit de voir que les formes non marquées d'hétérogénéité énonciative que la linguiste range sous la catégorie « jeu avec l'autre » et qui caractérisent

⁷¹ Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73, 1984, p. 106.

⁷² Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », p. 107.

⁷³ Authier-Revuz, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive », p. 145.

le discours littéraire, en maintenant ouverte la question « qui parle ? », remettent en question l'assurance du moi et en dénoncent la nature illusoire. Pour Authier-Revuz, elles révèlent la précarité fondamentale du sujet, le fond sans limites sur lequel il prend forme, et représentent « *une autre forme de négociation* avec l'hétérogénéité constitutive : une forme *plus risquée*, parce qu'elles jouent avec la dilution, la dissolution de l'autre dans l'un, d'où celui-ci peut sortir emphatiquement confirmé mais aussi où il peut se perdre »⁷⁴.

Que conclure de cette mise au point théorique ? La réponse se tient dans un mot : insaisissable, le sujet de l'énonciation qui se meut sous l'énoncé narratif est insaisissable. Comme le dit Michel de Certeau s'appuyant entre autres sur Benveniste pour élaborer une théorie de l'énonciation mystique, laquelle pourrait bien servir ici de paradigme, « *le je est l'autre du langage* (je souligne). C'est ce que la langue 'oublie' toujours, et ce qui la fait oublier au locuteur ». Autrement dit, le phénomène de l'énonciation cache son principe. Dans tout discours, il y a une « narrativisation du locuteur, circulation interminable autour de l'instance productrice qu'est la place in-finie et inassurée du 'je' »⁷⁵, et c'est précisément ce que le texte littéraire donne à sentir dans les modulations de la voix narrative.

2. La voix narrative

Nous empruntons le concept de voix narrative à la narratologie genettienne. Fondée sur la distinction entre *récit* et *narration* – celle-ci désignant l'acte de raconter (l'énonciation) et celui-là le produit de cet acte (l'énoncé), la voix renvoie à « la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même »⁷⁶. La voix narrative se

⁷⁴ Authier-Revuz, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive », p. 108.

⁷⁵ Michel de Certeau, *La fable mystique*, t. 1, Paris : Gallimard, 1982, p. 245.

⁷⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 76.

situe à l'interface de l'univers diégétique et du récit, au niveau des relations que le narrateur entretient avec l'histoire racontée. Elle implique de se rapporter aux catégories du *temps de la narration*, du *niveau narratif* et de la *personne*, et forme un concept dynamique par lequel Genette cherche à prendre acte des travaux de Benveniste sur la subjectivité dans le langage en rendant à l'instance productrice du récit littéraire son autonomie. La théorie benvenistienne de l'énonciation a en effet permis à Genette de distinguer le narrateur de l'auteur. Le narrateur est un « rôle fictif »⁷⁷ construit dans et par le discours, autrement dit, une instance intratextuelle strictement linguistique repérable dans « les traces qu'elle a laissées – qu'elle est censée avoir laissées dans le discours narratif qu'elle est censée avoir produit »⁷⁸. S'y intéresser revient à identifier ce que Jean Kaempfer et Filippo Zanghi, s'inspirant de Genette, appelle le « site linguistique de la voix » en se rapportant aux indices de subjectivité, dont les deux théoriciens précisent qu'ils sont loin de se limiter aux marqueurs déictiques :

Certaines modalités – modalités d'énonciation comme l'interrogation et l'exclamation, ou modalités d'énoncé comme les adjectifs appréciatifs – lorsqu'elles ne peuvent pas être attribuées à un personnage, sont souvent des renvois implicites à la subjectivité du narrateur. L'usage de l'italique peut jouer un rôle comparable. Enfin, cette subjectivité se fait jour quand, malgré un évident souci d'impartialité, une certaine unité de ton se dégage de la lecture d'un récit. L'ironie peut y contribuer, mais aussi la tonalité affective ou normative émergeant d'un réseau de comparaison et de métaphores.⁷⁹

Portant son attention sur l'instance énonciatrice du récit, Genette est amené à remettre en cause l'expression de récit « à la troisième personne » pour identifier un élément invariant du fait narratif, à savoir, « la présence, explicite ou implicite, de la 'personne' du narrateur qui ne peut être dans son récit, comme tout sujet de l'énonciation dans son énoncé, qu'à la 'première personne' »⁸⁰. Il peut sembler à première vue étonnant que la référence à Benveniste ait été à l'origine de cette thèse alors même que ce dernier

⁷⁷ Genette, *Figures III*, p. 226.

⁷⁸ Genette, *Figures III*, pp. 226-227.

⁷⁹ Jean Kaempfer & Filippo Zanghi, « La voix narrative : Méthodes et problèmes », Cours du Département de français moderne de l' Université de Lausanne, 2003, p. 7.

⁸⁰ Genette, *Figures III*, p. 252.

opposait le plan du *discours* et celui de l'*histoire* où, écrit-il, « personne ne parle ; les événements semblent se raconter d'eux-mêmes »⁸¹. Mais Benveniste précise bien qu'il s'agit là de deux plans d'*énonciation* : les événements *semblent* se raconter d'eux-mêmes, ce qui signifie que l'histoire n'est qu'un effet produit par certaines modalités d'énonciation, en l'occurrence, l'emploi des temps du passé et l'effacement du narrateur. Comme le note Paul Ricoeur dans *Temps et Récit II*, l'absence du narrateur dans le récit historique ne peut résulter que d'« une stratégie, par laquelle celui-ci *se rend absent* au récit » (nous soulignons)⁸². Genette dit peu ou prou la même chose lorsqu'il met en avant la présence potentielle d'un narrateur dans tout récit de type historique : « En tant que le narrateur peut à tout moment intervenir *comme tel* dans le récit, toute narration est, par définition virtuellement faite à la première personne »⁸³. En guise de preuves, Genette cite les fameuses interventions du narrateur stendhalien (« notre héros », etc.).

La conception du récit comme *discours* narratif n'a cependant pas toujours fait l'unanimité. A l'époque de leur parution, les travaux de Genette ont donné lieu à une controverse importante qui continue aujourd'hui de diviser les narratologues entre genettiens et tenants de ce que Gilles Philippe a dénommé une théorie « non-communicationnelle » du récit⁸⁴. Représentée en France par Sylvie Patron⁸⁵, cette théorie a été principalement soutenue par la linguiste américaine Ann Banfield dans un ouvrage dont le titre ne laisse aucun doute quant à sa conception du récit ; ce titre est : *Unspeakable sentences*, traduit en français par *Phrases sans parole*. Selon Banfield, lorsqu'un récit ne présente aucune marque linguistique explicite renvoyant à un sujet énonciateur et à une situation d'énonciation, il convient de parler d'*absence* de narrateur

⁸¹ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 241.

⁸² Paul Ricoeur, *Temps et Récit II*, Paris : Seuil, 1984, p. 97.

⁸³ Genette, *Figures III*, p. 252.

⁸⁴ Gilles Philippe, « L'ancrage énonciatif des récits de fiction. Présentation », *Langue française*, n° 128, 2000, pp. 3-8.

⁸⁵ Sylvie Patron, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris : Armand Colin, 2009.

et non pas de narrateur effacé. Oubliant pour ainsi dire la deuxième partie de la déclaration de Benveniste, Banfield prend la première au mot : personne ne parle. Banfield repère dans le récit deux types de phrases : la phrase de narration qui ne contient aucune trace d'un sujet de conscience, et la phrase qui contient des traces d'un sujet qui ne peut être le locuteur, comme la phrase au style indirect libre. Du fait de l'absence de sujet de conscience ou de sa non-coïncidence avec le sujet parlant, ces phrases, d'après Banfield, doivent être dites sans locuteur⁸⁶ et s'opposent du même coup aux phrases de communication dans lesquelles le *je* est nécessairement impliqué, ainsi que l'avait démontré Benveniste. A cette proposition, Genette répond non sans virulence en accusant les tenants de la théorie non-communicationnelle de « surdité textuelle ». Ainsi affirme-t-il : « Dans le récit le plus sobre, quelqu'un me parle, me raconte une histoire, m'invite à l'entendre comme il la raconte, et cette invite – confiance ou pression – constitue une attitude de narration, et donc de narrateur »⁸⁷. C'est également notre avis et tout le projet de ce travail : montrer que le récit littéraire possède une force énonciative liée à l'attitude du narrateur, c'est-à-dire à son mode spécifique de présence vocale, laquelle apparaît dès que l'on envisage le récit comme discours, ce qui, selon Jacques Geninasca, est d'un point de vue herméneutique un requis de la *lecture* littéraire :

L'écrit – le dit – n'est pas le texte. Préalablement à sa prise en charge par un sujet, à la construction que doit encore effectuer une instance énonciative, il n'est pour le lecteur, pour l'auditeur, que la promesse ou la virtualité d'un texte : un objet textuel, ce sur quoi — à partir de quoi — il convient d'instaurer un (ou plusieurs) texte(s). Chaque usage, chaque « pratique discursive » a pour effet d'actualiser certaines des virtualités de cet objet textuel, par et à travers l'actualisation simultanée d'un sujet (une instance énonciative) et d'un objet (le texte proprement dit). Lire, interpréter un énoncé, en constituer la cohérence, cela revient à actualiser le texte — dont l'objet textuel n'est encore que la promesse — en vue de le saisir comme un tout de signification, comme un ensemble organisé de relations, autrement dit comme un discours.⁸⁸

⁸⁶ « Narrative fiction is structured linguistically by the conjunction of two unspeakable sentences, the sentence of narration and the sentence representing consciousness », Ann Banfield, *Unspeakable sentences: Narration and representation in the language of fiction*, Boston : Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 257.

⁸⁷ Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983, p. 68.

⁸⁸ Jacques Geninasca, *La Parole littéraire*, Paris : PUF, 1997, p. 86.

Il s'agira ainsi d'actualiser le texte en mettant en relief les manifestations de l'énonciation dans l'énoncé pour faire apparaître les scènes narratives qu'ouvre le récit et les figures d'énonciation qu'il dessine pour permettre le frayage du sens. Pour ce faire, nous aurons à nous mettre en position d'*énonciataire* du texte – cette figure du *tu* qui chez Benveniste fait face à la figure du *je* – en suivant la définition de la lecture donnée par Louis Panier :

Si la mise en discours est ainsi le lieu de manifestation du sujet de l'énonciation, l'émergence du sujet advient tout autant du côté de l'instance de "production" du discours que du côté de l'instance de "réception" : écrire et lire sont deux actes de mise en discours de figures. La lecture est un acte d'énonciation lorsque, n'étant plus ce décodage des grandeurs figuratives [...] pour lequel un code est requis, mais pas nécessairement un sujet, elle devient l'interprétation d'une chaîne figurale dans (et par) laquelle se trouve manifestée et déployée la structure du sujet énonçant. Il est alors question de lire pour entendre dans les textes ce qui est dit du sujet parlant que nous sommes.⁸⁹

La dernière phrase de cette citation pourrait servir de ligne directrice à notre travail. La littérature en effet, dont le médium se réduit au langage, ne pose-t-il pas avant tout la question : qu'est-ce que parler ? C'est pourquoi les analyses qui vont suivre ne se limiteront pas à la description des structures narratives. Tout en nous appuyant sur elle, nous nous efforcerons de dépasser l'approche narratologique en observant comment, pour le redire avec Benveniste, le narrateur mobilise la langue à son propre compte, à quelles fins celle-ci est employée au-delà de l'acte de raconter et quelle résistance la parole est susceptible de rencontrer vis-à-vis des événements et des objets que le narrateur entreprend de raconter et de décrire. En suivant au plus près l'élan énonciatif des textes, nous tâcherons de mettre au jour leur parti-pris narratif à travers le positionnement du narrateur dans son énoncé.

Concernant le corpus, aucun critère n'a été retenu pour la sélection des textes si ce n'est celui de la période, celle dite moderne, allant du début du 20^e siècle jusqu'à l'extrême contemporain et correspondant peu ou prou à l'ère du nouvel esprit linguistique

⁸⁹ Louis Panier, « Le statut discursif des figures et l'énonciation », *Sémiotique et Bible*, n° 70, 1993, pp. 21-22

qui a nourri notre problématique. La variété des formes et des contenus qu'ils présentent se veut à l'image de notre sujet : hétérogène et en permanente fluctuation. De la littérature coloniale subvertie par Victor Segalen au genre autobiographique représentée par Annie Ernaux, en passant par les écrits inclassables de Jean Giono, Henri Michaux, Marguerite Duras et Lydie Salvayre, ce corpus répond à notre désir d'étudier des textes variés et des styles différents dans le but de vérifier l'efficacité de l'approche énonciative. Ils sont à considérer comme autant de variations d'un même problème. L'ensemble formera une sorte de « balade » sur le *continuum* énonciatif évoqué en début d'introduction, depuis le récit en *il* jusqu'au récit en *je*.

Chapitre 1

La voix de l'Exotisme dans *Les Immémoriaux* de Victor Segalen

Publié en 1907, *Les Immémoriaux* est le premier roman de l'écrivain-voyageur breton Victor Segalen. Ce texte fait partie de ce qui a été désigné par la critique comme le « cycle polynésien » de l'auteur, une compilation d'écrits rédigés à la suite d'un long séjour en Océanie entre 1902 et 1904. L'action du roman se déroule à Tahiti, aux premiers temps de la colonisation. Térîi, jeune récitant de la communauté maorie, est victime d'un trou de mémoire lors d'une récitation rituelle des « beaux parlers originels où s'enferment, assurent les maîtres, l'éclosion des mondes, la naissance des étoiles, le façonnage des vivants »¹. Dans ce trou de mémoire sacrilège, Térîi perçoit aussitôt un mauvais présage : la disparition de sa civilisation, dont le lecteur suivra le déclin tout au long du récit, depuis l'arrivée des premiers Britanniques jusqu'à l'évangélisation du peuple Maori, cristallisée dans la métamorphose de Térîi. Celui-ci en effet, après des années d'exil dans les îles de l'archipel polynésien à la recherche de la Terre Originelle, finira par s'en retourner chez lui et par prendre le nom de Iakoba avant de devenir diacre, reniant ainsi définitivement ses origines.

Les Immémoriaux bouleverse les codes de la littérature exotique encore en vogue au début du 20^e siècle, dans laquelle il s'inscrit de manière subversive en faisant abstraction du point de vue européen habituel pour raconter non pas l'ailleurs mais *depuis* l'ailleurs en s'installant de manière stable et constante dans la perspective maorie. Si bien qu'il serait aujourd'hui le seul roman étranger accepté dans l'héritage culturel maori. La

¹ Victor Segalen, *Les Immémoriaux* (désormais *LI*), *Œuvres Complètes*, Paris : Editions Robert Laffont, p. 107.

plupart des commentateurs des *Immémoriaux* sont d'accord pour dire que la plus grande innovation du roman réside dans ce renversement des perspectives européenne et tahitienne. Marie Ollier, qui dans sa thèse de doctorat a étudié le roman à partir des brouillons et manuscrits de l'auteur, fait remarquer que ce choix reflète la défiance de Segalen à l'égard de la tradition romanesque occidentale : « Dans toute son œuvre, il s'efforcera de ne pas être 'cet être méprisable', l'Auteur, 'ce personnage haïssable de tout roman', comme il l'écrit dans une note, *Sur une nouvelle forme du roman* »². On ne s'étonnera pas, à ce titre, que Segalen admirait Flaubert qui revendiquait la disparition de la personnalité de l'auteur derrière ses écrits. Mais c'est sans doute dans son essai inachevé sur l'exotisme, dont *Les Immémoriaux* apparaît comme le parfait pendant romanesque, que l'on trouve la meilleure justification de ce choix. Segalen y déclare vigoureusement sa volonté de dépasser la littérature exotique de son temps en « jet[ant] par-dessus bord tout ce que contient de mésusé et de rance ce mot d'exotisme, le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau ; casque de colonial ; peaux noires et soleil jaune »³. Contre l'eurocentrisme de ses contemporains, Segalen souhaite opérer une révolution du regard consistant à se désintéresser des impressions de voyage caractéristiques de « l'état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur » pour s'installer dans la perspective de l'Autre :

Donc, ni Loti, ni Saint-Pol Roux, ni Claudel. Autre chose ! Autre que ceux-là ! Mais une trouvaille doit être simple...et d'abord, pourquoi ne pas prendre le *contre-pied* de ceux-là dont je me défends ? Pourquoi ne pas tenter la *contre-épreuve* ? Ils ont dit ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont senti en présence des *choses* et des gens inattendus dont ils allaient chercher le choc. Ont-ils révélé ce que ces choses et ces gens pensaient en eux-mêmes et d'eux ?⁴ (C'est Segalen qui souligne)

Une expression formulée dans une lettre à son ami Georges-Daniel de Montfried résume bien la position recherchée ici : décrire les Tahitiens « en eux-mêmes et *du dedans en*

² Marie Ollier, *L'écrit des dits perdus*, Paris : L' Harmattan, 1997, p. 190.

³ Victor Segalen, *Essai sur l'Exotisme, Œuvres Complètes*, Paris : Editions Robert Laffont, 1995.

⁴ *Essai sur l'Exotisme*, p. 746.

dehors », sur le modèle de l'artiste Paul Gauguin dont les peintures avaient provoqué chez l'écrivain une véritable « illumination »⁵. Dans son essai, Segalen qualifie ce nouvel exotisme d'« exotisme au 2^e degré ». Celui-ci ne privilégie pas le point de vue européen mais va droit à la culture étrangère envisagée :

[...] c'est le parti pris entêté, parce qu'obscur et inconscient d'abord, d'exotisme au 2^e degré, poussé jusqu'aux 'choses', en somme, au 'monde extérieur', à l'Objet tout entier, qui fait le fond personnel de cette attitude que je crois mienne, depuis que systématisée ainsi. Et dans l'échelle, par degré d'artifices, des arts, n'est-ce pas un cran plus haut, de dire, non pas tout crûment sa vision, mais par un *transfert* instantané, constant, l'écho de sa présence ? [...] il reste métaphysiquement indiscutable qu'une seule attitude est possible, le subjectivisme absolu.⁶ (C'est Segalen qui souligne)

L'expression « subjectivisme absolu » peut porter à confusion. Elle n'est évidemment pas à comprendre comme l'imposition de la subjectivité de l'auteur à la réalité décrite mais tout au contraire, comme la capacité de l'Exote à rompre l'unilatéralité de la relation Sujet-Objet et à s'installer dans ce que Tzvetan Todorov a appelé par la suite une position *exotopique*, consistant dans « une affirmation de l'extériorité de l'autre qui va de pair avec sa reconnaissance en tant que sujet »⁷. A considérer qu'il n'est de sujet que linguistique, ainsi que nous l'avons vu avec Benveniste, ceci implique de donner la parole à l'Autre pour qu'il occupe pleinement sa position de sujet. L'Exote doit, pour ainsi dire, se mettre en position d'allocutaire d'une parole étrangère. Dans son essai, Segalen contemple cette idée dans une réflexion sur la place des pronoms personnels :

L'attitude [...] ne pourra donc pas être le *je* qui ressent... mais au contraire l'apostrophe du milieu au voyageur, de l'Exotique à Exote qui le pénètre, l'assaille, le réveille et le trouble... C'est le *tu* qui dominera.⁸

Nous verrons plus loin que la deuxième partie du roman accomplit littéralement cette domination du *tu* dans une série de passages adressés. En ce qui concerne le reste du roman, la deuxième personne se fait sentir dans le mode d'énonciation du récit

⁵ « J'ai essayé 'd'écrire' (du verbe 'écrire') les gens tahitiens d'une façon adéquate à celle dont Gauguin les vit pour les peindre : en eux-mêmes et du dedans en dehors. Et ce n'est pas une moindre dette vers lui que cette illumination de toute une race répandue dans son œuvre tahitienne », *Correspondance de Victor Segalen*, Paris : Fayard, 2004, p. 660.

⁶ *Essai sur l'Exotisme*, p. 747.

⁷ Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 254.

⁸ *Essai sur l'Exotisme*, p. 749.

caractérisé, pour reprendre la belle formule de Christian Doumet dans la préface, par un « déplacement du foyer de la parole »⁹ produisant une narration décentrée novatrice, dans laquelle peut être entendue la voix maorie interpellant implicitement le lecteur européen, alors troublé car privé de ses repères rassurants pour être introduit dans un univers véritablement étranger.

Afin de rester au plus proche de la parole de Segalen, nous retiendrons, pour qualifier ledit déplacement, l'expression de *transfert* énonciatif (cf. avant dernière citation ci-dessus). Ce transfert « instantané, constant », guidera notre lecture du texte, divisée en trois parties, dans lesquelles nous en étudierons les modalités et les enjeux. Les deux premières parties suivront les pas de l'auteur dans la réflexion suivante : « [...] il est permis d'imaginer plus que ce qu'on sait ; de penser à leur place, de raconter selon leur guise ; de voir avec leurs yeux, de dire ce qu'ils auraient peut-être dit ».¹⁰ Ainsi, la première partie se concentrera sur la question du *point de vue*, au sens d'opinion et de vision (« penser », « voir »), et la deuxième, sur le problème de la *voix* narrative (« raconter », « dire »). Quant à la dernière partie, elle développera une étude stylistique de la langue du texte cherchant à mettre en évidence l'importance du travail de la lettre dans le parti-pris narratif du roman, posé à la faveur du peuple maori auquel le roman tente de rendre sa voix et la mémoire de ses origines. Afin d'homogénéiser ces différentes parties et de souligner le processus de transfert du *lieu* commun (européen) de la parole à celui de l'Autre, nous prendrons la liberté du néologisme en intitulant chacun d'elle sur le modèle de la première de la manière suivante : 1. Point de vue ; 2. Point de voix ; 3. Point de langue.

⁹ Christian Doumet, Préface de l'édition de poche de *Les Immémoriaux*, Paris : Librairie Générale Française, 2001, p. 16.

¹⁰ Segalen, *Gauguin dans son dernier décor et autres textes*, cité par Dominique Combe, « 'Les Immémoriaux' et la fiction de l'Autre », *Littérature*, n° 75, 1989, p. 48.

1. Point de vue

Commençons par observer la progression de l'incipit :

Cette nuit-là – comme tant de nuits si nombreuses qu'on n'y pouvait songer sans une certaine confusion – Térii le Récitant marchait, à pas mesurés, le long des parvis inviolables. L'heure était propice à répéter sans trêve, afin de ne pas omettre un mot, les beaux parlers originels : où s'enferment, assurent les maîtres, l'éclosion des mondes, la naissance des étoiles, le façonnage des vivants, les ruts et les monstrueux labeurs des dieux maori.¹¹

Le décor est esquissé et le protagoniste principal dépeint dans sa fonction et dans sa généalogie. L'expression « Cette-nuit-là » et l'entre-tirets qui lui succède ancre d'emblée le récit dans le registre du conte, familier du lecteur européen, à travers une sorte de variation de l'expression canonique « Il était une fois ». Mais déjà, le syntagme « des parvis inviolables » vient confondre le lecteur. L'emploi d'un adjectif de possibilité (« inviolable ») implique la référence à une règle qu'en l'occurrence le lecteur ignore et qu'il ne peut que mettre au compte du personnage. Ces parvis ne sont inviolables que pour ce dernier et sa communauté, mais le narrateur se garde bien de le préciser comme si cette règle allait pour lui de soi. On est ici en présence de ce que Catherine Kerbrat-Orrechioni appelle un *subjectivème*, à savoir une unité lexicale dans laquelle l'énonciateur apparaît à « la source évaluative de l'assertion »¹². Bien qu'il faille, d'un point de vue linguistique, considérer que tous les mots de la langue « charri[ent] toutes sortes de jugements interprétatifs 'subjectifs' inscrits dans l'inconscient collectif de la communauté », certains, comme les adjectifs, en charrient plus que d'autres. C'est le cas des adjectifs dits « évaluatifs », tels « inviolables » :

Cette classe comprend tous les adjectifs qui, sans énoncer de jugement de valeur, ni d'engagement du locuteur [...] impliquent une évaluation qualitative [...] de l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent. [...] En d'autres termes : *l'usage d'un adjectif évaluatif est relatif à l'idée que le locuteur se fait de la norme d'évaluation pour une catégorie d'objets donnée.*¹³ (C'est l'auteur qui souligne)

¹¹ *LI*, p. 107.

¹² Kerbrat-Orrechioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, p. 71.

¹³ Kerbrat-Orrechioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, p. 86.

Voilà pourquoi la fin de la première phrase de l'incipit a tant d'importance dans la mise en place du point de vue. Le lecteur se voit confronté à une norme qui n'est pas la sienne et vient ainsi situer le texte dans la perspective maorie. Celle-ci se consolide dans la suite du paragraphe à travers l'emploi de deux autres adjectifs, l'un également évaluatif (« propice ») et l'autre que Kerbrat-Orrechioni aurait qualifié d'« axiologique » (« beaux ») dans la mesure où il implique un jugement de valeur. Une autorité étrangère s'élève ici implicitement, jusqu'à l'apparition des « maîtres » de Térîi, qui viennent aussitôt l'incarner et expliciter le point de vue maori. Quant au présent qui accompagne la mention de cette autorité méconnue du lecteur européen, il permet d'actualiser le parti-pris du narrateur dans l'ici-et-maintenant de son énonciation. Autrement dit, le locuteur ne se contente pas de relayer un point de vue autre : pas à pas, il passe *du côté* du personnage en faisant abstraction du point de vue du lecteur et en créant du même coup avec lui une séparation. Doumet a très bien décrit ce processus :

Seuils infranchissables, en effet, que ces derniers mots : après eux, le lecteur se retrouve seul devant la construction sacrée d'un texte qui le rejette une nouvelle fois. Mais le lecteur *seul*. Le narrateur, lui, s'est déjà désolidarisé. Il appartient au récit qui commence. Il fait partie des récitants. La preuve : l'énigme n'est pas levée. Le conteur familial – européen – est devenu un conteur maori. Le texte s'est, d'une certaine façon, dégagé de lui-même par le passage d'un point de vue à un autre.¹⁴

L'idée d'un dégagement du texte par lui-même est intéressante. Imperceptiblement, le texte se quitte tout en restant là à travers la présence au texte du lecteur : *du dedans en dehors*, il cerne son objet en créant un espace-limite – où se joue le transfert – dans lequel l'Exote, selon Segalen, peut faire l'expérience de la liberté :

Il se peut que l'un des caractères de l'Exote soit la *liberté*, soit d'être libre vis-à-vis de l'objet qu'il décrit ou ressent, du moins dans cette phase finale quand il s'en est retiré. Au contraire, les Loti sont mystiquement ivres et inconscients de leur objet auquel ils se mêlangent éperdument [...] ¹⁵

¹⁴ Doumet, « Écriture de l'Exotisme. 'Les Immémoriaux' de Victor Segalen », *Littératures*, n° 51, 1983, p. 94.

¹⁵ *Essai sur l'exotisme*, p. 158.

Nul mélange éperdu chez Segalen, nulle fusion mystique avec l'objet, mais un jeu subtil sur les perspectives qui s'affrontent dans la relation à l'Autre, dont il s'agit précisément de prendre conscience. Comme l'écrit encore Doumet à propos du premier paragraphe : « Quelque chose prend corps, sous ce fragment de discours. Une conscience impose son épaisseur – sa « confusion » – et l'on sait désormais qu'elle sera solidaire du référent maori »¹⁶.

Les manifestations de cette conscience et du point de vue vers lesquels tend le texte sont nombreuses et arrivent très tôt. Le deuxième paragraphe de l'incipit en est exemplaire :

Térii ne tenait point le rang premier parmi ses compagnons sur la terre Tahiti [...]. On le croyait fils de Tévétané, le porte-idoles de la rive Hita, ou bien de Véhiatua no Téahupoô, celui qui batailla dans la presqu'île. On lui connaissait d'autres pères encore ; ou plutôt des parents nourriciers entre lesquels il avait partagé son enfance. Le plus lointain parmi ses souvenirs racontait l'atterrissage, dans la baie Maïava, de la grande pirogue sans balancier ni pagayeurs, dont le chef se nommait Tuti. C'était un de ces étrangers à peau blême, de l'espèce qu'on dit « Piritané » parce qu'ils habitent très loin, une terre appelée « Piritania ». Tuti frayait avec les anciens Maîtres. Bien qu'il eût promis son retour, on ne le vit point revenir [...].¹⁷

Au niveau énonciatif, on remarque ici l'usage répété du pronom *on*. Bien entendu, il se réfère ici aux gens de Tahiti mais en y recourant, le narrateur s'inclut dans la communauté, car *on* peut tout aussi bien signifier *nous*. C'est là toute son ambiguïté et sa valeur dans l'énonciation littéraire. Et il n'est pas anodin qu'il soit ici chaque fois associé à un verbe de pensée ou de vue, comme, d'ailleurs, dans la première phrase de l'incipit (« on y songeait ») : « on le croyait », « on lui connaissait », « on ne le vit point ». Croyances, connaissances et visions ont ici la même fonction, à savoir, poser le cadre de référence du récit. Ce cadre de référence est nécessaire pour comprendre l'implicite de la deuxième moitié du paragraphe : « la grande pirogue sans balancier ni pagayeurs » et « ces étrangers à peau blême » sont des périphrases désignant respectivement les navires

¹⁶ Doumet, « Écriture de l'Exotisme », p. 95.

¹⁷ *LI*, p. 107. En fin de page, Segalen indique que Tuti renvoie au capitaine Cook, et Piritané est le mot maori pour Angleterre, de Britain.

des explorateurs et les Européens. Et à travers la proposition « parce qu'ils habitent très loin », devient identifiable la terre depuis laquelle s'exprime le narrateur, son lieu, celui-là même où se tient Térii le Récitant. En termes genettiens, on dira donc que le récit est en *focalisation interne*, dans la mesure où le « foyer de perception »¹⁸ est localisable et qu'il coïncide en l'occurrence avec le champ de conscience du personnage, lui-même représentatif de sa communauté. Cette précision est importante car tout au long du récit, on a moins la sensation de découvrir l'univers diégétique à travers les yeux d'un individu qu'à travers celle d'une collectivité. Comme l'observe très justement Claire Suematsu : « L'histoire de Térii, en dépit de péripéties qui semblent lui conférer un caractère exceptionnel, ne fait que symboliser celle des Tahitiens, [...] sa mémoire ne se sépare pas de la mémoire commune »¹⁹. D'une certaine manière, les Tahitiens représentent ici un seul et même personnage, *le Tahitien*, faisant face à un autre personnage, *l'Européen*.

Compte tenu du thème du roman, la focalisation interne du récit donne lieu, comme on vient de l'apercevoir, à de nombreuses et cocasses descriptions des missionnaires européens, de leurs apparences et de leurs habitudes culturelles. Parmi les plus comiques, on trouve celle-ci dans le chapitre « Les hommes au nouveau-parler » au début du roman :

Les étrangers blêmes, parfois si ridicules, ont beaucoup d'ingéniosité ; ils tatouent leurs étoffes de petits signes noirs qui marquent des noms, des rites, des nombres. Et ils peuvent, longtemps ensuite, les rechanter tout à loisir.²⁰

Puis celle-là, lorsque Térii s'approche pour la première fois d'un navire européen amarré sur la terre de Tahiti :

Mais des chants en descendaient, monotones, sur des paroles aigres. On y voyait des femmes à peau blême. Jusque-là certains doutaient qu'il en existât. Ces femmes n'étaient pas très différentes des épouses tahitiennes ; seulement plus pâles et plus maigres. Et les riverains contaient, là-dessus, d'extravagantes histoires : assurant que les nouveaux venus, trop attentifs à considérer sans cesse de petits signes tatoués sur des feuilles blanches, ne se livraient jamais ouvertement à l'amour. C'étaient bien ces impies qu'avait désignés Paofai.²¹

¹⁸ Genette, *Figures III*, p. 43.

¹⁹ Claire Suematsu, « Voix anonymes. *Les Immémoriaux* de Victor Segalen et la poétique du 'Divers' », PDF en ligne : <http://www.cs.ube-c.ac.jp/claie/ronbun/ronbun025.pdf>, 1986, p. 29.

²⁰ *LI*, p. 170.

²¹ *LI*, p. 114.

La description peu flatteuse des femmes, la périphrase désacralisante qui désigne la plus grande des inventions, l'écriture, et l'étonnement de Térîi face à la pudeur européenne feront sourire le lecteur français, forcé de se reconnaître dans ce portrait. Ce dispositif n'est évidemment pas sans rappeler celui des *Lettres Persanes* de Montesquieu, avec l'ignorance et l'étonnement parfois moqueur d'Usbek face aux pratiques françaises. Une relativisation culturelle s'y produit, qui permet au lecteur de se voir comme l'Autre d'un autre. Ses mœurs sont exposées comme des curiosités rares, tout comme certains de ses objets, circonscrits par d'éloquentes périphrases dans un discours elliptique où la langue française du texte feint d'ignorer certains mots du dictionnaire : « étoffes peintes pendues à leurs mâts » pour « drapeaux » ; « armes bruyantes » pour « pistolets » ; « gros bambou jaune » pour « longue-vue » ; « grande pirogue noire » pour « navire » ; « boisson rougeâtre » ou « qui brûle et rend joyeux » ou « qui enivre » pour « vin » ; « nombres figurés par des signes et combinés entre eux » pour « calcul » ; « sortes de cochons à longues pattes, à queue chevelue » pour « chevaux ». Le lecteur est ainsi placé en situation non pas de voir mais d'être vu, situation aussi inconfortable qu'amusante pour celui qui ne se prend pas trop au sérieux. Et ce faisant, le texte lui apprend en négatif les coutumes tahitiennes, sans le didactisme et le folklore du roman ethnographique traditionnel. Ici, par exemple, le lecteur apprend que les Tahitiens ne se donnent pas d'âge :

Les hommes blêmes ont seuls cette manie baroque de compter, avec grand soin, les années enfuies depuis leur naissance, et d'estimer, à chaque lune, ce qu'ils appellent « leur âge présent » ! Autant mesurer des milliers de pas sur la peau changeante de la mer... Il suffit de sentir son corps agile, ses membres alertes, ses désirs nombreux, prompts et sûrs, sans s'inquiéter du ciel qui tourne et des lunes qui périssent.²²

²² *LI*, p. 108.

Dans le passage ci-dessous encore, les rites religieux sont comparés à partir de l'incompréhension de Térîi face à l'indigence de la cérémonie chrétienne, celui-ci ne sachant pas que la nourriture préparée n'est pas une offrande pour « le dieu nouveau » mais le sacrement de l'Eucharistie :

Il savait la coutume des étrangers : d'élever, au-dessus du sol, les aliments qu'ils avalent ensuite par très petits morceaux. Or, ces tréteaux et ces bois, que Noté appelait « table pour la nourriture », se montraient dépourvus, jusque-là de toute victuaille, – ou si peu chargés ! Voilà qui desservait fâcheusement les affamés d'Atahuru dont les troupes équivoques, toujours en quête de festins solennels, surveillaient l'issue du sacrifice pour s'en disputer les vestiges, et mesuraient, par avance, la ripaille à venir : les dieux nouveaux semblaient gens d'importance, – à considérer les gros bateaux de leur disciple, et les armes : le festin offert en leur nom, par ces disciples mêmes, il s'imposait qu'il fût plantureux.²³

C'est ainsi que « les étrangers aux gestes ridicules »²⁴ se trouvent régulièrement dépeints, avec humour, dans l'erreur et l'ignorance de comment, du point de vue maori, il convient de se comporter avec les dieux, les femmes, et tout ce qui chez les Tahitiens appelle un traitement particulier. Celui-ci apparaît aux antipodes des coutumes européennes tristes et insipides (si l'on exclut « la boisson brûlante »...), cristallisées dans la mauvaise qualité de leurs chants liturgiques sur laquelle le narrateur met très souvent l'accent au moyen d'adjectifs axiologiques pour le moins francs : « le chant indécis des Européens », « Les chants montaient, desséchés, sur des rythmes maigres »²⁵, « leurs tristes louanges »²⁶.

Toute cette mise en scène du point de vue par le signifiant crée en fin de compte un important décalage entre le monde du lecteur, où chaque mot à sa place, et celui de la diégèse, où les mots se trouvent manipulés – tantôt déplacés tantôt ignorés – de sorte à créer l'illusion exotique. Doumet parle à ce sujet d'un « effet de trompe l'œil » :

De même que là où il n'y a que surfaces planes, le trompe l'œil crée reliefs, profondeurs, enfilades et horizons, de même à propos de réalités connues, *Les Immémoriaux* creusent une incertitude, créent une inadéquation entre le langage et le monde.²⁷

²³ *LI*, p. 155.

²⁴ *LI*, p. 159.

²⁵ *LI*, p. 184.

²⁶ *LI*, p. 186.

²⁷ Doumet, « *Ecriture de l'Exotisme* », p. 101.

Mais ce forage de la représentation ne serait pas complet si ce renversement des perspectives ne s'accompagnait pas d'un jeu de la voix narrative avec les voix des personnages visant un déplacement multiple du foyer de la parole lié à celui de la perception.

2. Point de voix

Concernant la voix, notons tout d'abord que la focalisation interne du récit donne lieu à un emploi massif du discours indirect libre. De manière constante, le narrateur verbalise les pensées du héros en les intégrant à son propre discours, si bien qu'il devient impossible de dissocier l'un et l'autre. Ainsi, au début du roman, après le premier oubli de Térii, le narrateur s'inquiète avec lui :

Un silence pesa, avec une petite angoisse. Aué ! que présageait l'oubli du nom ! C'est mauvais signe lorsque les mots se refusent aux hommes que les dieux ont désignés pour être gardiens des mots ! Térii eut peur ; il s'accroupit ; et, adossé à l'enceinte en une posture familière, il songeait : Sans doute, il avait tressailli de même sorte, une autre nuit, déjà quand un prêtre subalterne du maraè rival Atahuru s'était répandu, contre lui, en parole venimeuses.²⁸

Qui s'alarme ici dans cette série de propositions exclamatives ? De toute évidence, le héros lui-même, comme l'indique l'interjection « Aué ». Cependant, par l'absence de marquage typographique et l'usage de l'imparfait dans « que présageait », la présence du narrateur est maintenue derrière l'énoncé narratif. La voix de ce dernier vient se confondre avec celle de Térii : le sujet de l'énonciation se dédouble. Plus précisément, explique Deleuze, il y a « glissement d'un sujet d'énonciation dans un autre sujet d'énonciation »²⁹. « Très beau cas », ajoute-t-il. Très beau en effet, surtout lorsqu'il porte sur des énoncés où s'exprime un affect comme c'est le cas ici. Grâce à ce procédé, le discours narratif des *Immémoriaux* acquiert une très grande vivacité. Les points

²⁸ *LI*, pp. 109-110.

²⁹ Gilles Deleuze, *Cours sur le cinéma* du 4-12/11/1985 : http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php3?id_article=417.

d'interrogation et d'exclamation abondent comme on l'a vu dans certains extraits cités en première partie. Voici d'autres exemples :

Térii suivit le Maître. Certes, il n'en comprenait pas clairement tous les discours. – Qu'étaient donc ces hommes au nouveau-parler dont la venue excitait les dieux ? Et pourquoi ces signes peints quand on avait la tresse Origine-de-la-parole, pour aider le souvenir ? Les faibles mâles en vérité, que satisfaisait une épouse ! – et ils étaient prêtres !³⁰

Ils se moquèrent des étrangers : ceux-ci, dans leur terre Piritania, ne mangeaient donc pas la chair des ennemis ? Même pas les cœurs ? Mais quel autre moyen de se débarrasser, une fois pour toutes des rancuniers esprits-errants ?³¹

C'est là qu'on l'avait surpris, frottant les bois qui s'enflamment, - et cela, un jour de sabbat ! A considérer le maintien indigne du sauvage, Iakoba sentit un orgueil : comme tous les bons disciples il avait tondu sa chevelure et coupé les poils de son visage avec une coquille aiguisée – Mais cet homme-là n'avait rien de chrétien avec sa barbe de bouc et son crâne broussailleux !³²

Comme dans le deuxième extrait, les phrases au style indirect libre du roman sont le plus souvent introduites par le biais des deux points, et à moindre mesure, comme dans le troisième, par un tiret. Ceci contribue à expliciter la valeur discursive des énoncés et à renforcer ainsi leur ambiguïté énonciative. Segalen affectionnait tout particulièrement ces deux signes de ponctuation, auxquels il faut ajouter le point-virgule. Les phrases en tirent un rythme enlevé qui fait écho à la « diction cadencée » et à la « marche rythmique »³³ des récits sacrés, et une longueur, marquée par l'absence de certaines majuscules en début de phrases, qui traduit le caractère imparable de la parole maorie, si l'on garde à l'esprit le sacrilège que constitue son interruption au cours des récitations. De même que les chants sacrés sont structurés par leur rythme, le discours narratif des *Immémoriaux* est une performance aussi bien linguistique que paralinguistique, un paralinguisme où se manifeste l'expérience des personnages affectant simultanément le narrateur. S'appuyant sur une nouvelle de Tchekov intitulée *Le point d'exclamation* et sur la psychanalyse

³⁰ *LI*, p. 122.

³¹ *LI*, p. 132.

³² *LI*, p. 234.

³³ *LI*, p. 111.

lacanienne, Peter Szendy envisage le sujet comme le contrecoup d'une série de ponctuations :

Les sensations, les événements qui me poignent ou me pointillent doivent être marqués, ponctués à leur tour pour que je puisse les avoir vécus. Et ce redoublement est la condition même pour que je – un soi quel qu'il soit – puisse être le théâtre (je n'ose dire le ring) d'une expérience.³⁴

Ceci est nettement perceptible dans *Les Immémoriaux* : la ponctuation dira-t-on effrénée du texte ouvre une scène d'expérience où apparaît le sujet de l'énonciation. Celui-ci s'instaure en grande partie de ces effets ponctuants. La langue française des *Immémoriaux* est une langue « sans contrainte », à l'image de la voix joyeuse des Tahitiens s'appropriant « le chant indécis » des missionnaires :

Le chant indécis des hommes blêmes renaissant avec plus de carrure dans les bouches maori, et s'ennoblissait d'ornements imprévus : de cris sourds, poussés d'une haleine régulière ; de beaux sons clairs très aigus, qui rejoignaient d'autres sons plus aigus encore, comme implorés par les premiers, et sur lesquels, de toute la force des gosiers, s'épandaient les voix sans contrainte. Au hasard naissaient les paroles sur les lèvres prompts : elles évoquaient des danses et des joies.³⁵

L'importance du discours indirect libre dans le positionnement du narrateur se perçoit également à la multitude de personnages qui en bénéficient. Dans le deuxième extrait cité plus haut par exemple, ce n'est pas Térîi qui s'exprime mais la foule des Tahitiens. De même, dans le chapitre « Les hommes au nouveau-parler », le narrateur relaie un dialogue entre Térîi et son hôte :

« Tu as vu les étrangers, toi ? »

S'il les avait vus ! Des premiers, sur le rivage Atahuru – dont les gens sont pourtant empressés. On accoste sa pirogue au navire : on saute à bord pour la bienvenue des nouveaux arrivants : aussi dans l'espoir de quelque échange... Des premiers ? Non. Le grand-prêtre de cette vallée avait l'usage de précéder ses compagnons. Il tenait d'ailleurs son pahi tout équipé pour l'aventure. Il l'ornait de feuillages, le chargeait de fruits, de cochons et de femmes et offrait généreusement toute sa cargaison. Le plus souvent, les étrangers le comblaient en retour. Son nom ? Haamanihi.³⁶

Il faut préciser que pour les personnages autres que Térîi, leurs pensées ne sont pas rendues accessibles par le discours indirect libre mais seulement leurs paroles prononcées. Seul le héros fait entendre, par l'intermédiaire du narrateur, sa voix

³⁴ Peter Szendy, *A coup de points. La ponctuation comme expérience*, Paris : Editions de Minuit, 2013, p. 10.

³⁵ *LI*, p. 154.

³⁶ *LI*, p. 118.

intérieure, comme dans la suite du passage où est verbalisée l'angoisse de Térii dans l'incipit. Après le verbe introducteur « il songeait », une longue analepse racontant des mauvais présages antérieurs à l'arrivée des Européens, si longue que le lecteur commence à oublier qu'il s'agit des pensées du personnage, se voit à la fin du passage réassignée à celui-ci :

Le remède échappait au pouvoir des sorciers, au pouvoir des prêtres, au pouvoir de Oro : cela venait de dieux inconnus...
Le haéré-po mâchait ces inquiétudes dans la nuit impassible.³⁷

Quel meilleur procédé que le discours indirect libre pour écrire les Tahitiens du dedans en dehors ? Pour s'en assurer, il conviendrait de citer Charles Bally, à qui l'on doit d'avoir identifié le style indirect libre dans le roman du dix-neuvième siècle dans les années 1910.

Au sujet d'un emploi nouveau de l'imparfait, il écrit :

[Mon explication] suppose *une véritable transposition de l'objectif dans le subjectif* ; ces imparfaits n'indiquent pas une manière particulière dont les faits en soi sont envisagés ; ils montrent que *ces faits ont passé par le cerveau d'un sujet mis en scène dans le récit ou d'un sujet qu'on peut facilement imaginer*. Voilà pourquoi les imparfaits appelés ici subjectifs sont au fond de même nature que ceux du style indirect libre.³⁸ (C'est nous qui soulignons)

L'objectif correspond ici au « dehors » et le subjectif au « dedans ». Il est tout aussi intéressant de voir que Bally insiste ailleurs sur la « liberté syntaxique presque absolue » du style indirect libre, là où Segalen place la liberté de l'Exote au rang premier de ses caractéristiques. Qui plus est, alors que Bally parle pour le style indirect libre d'un « effet d'évocation », Segalen exprime une méfiance à l'égard de la citation à laquelle il préfère l'allusion : « la citation [...] – je la tiens pour une insuffisance ou un manque de tact. [...] Autre chose, et plus délicate, est l'allusion ». L'allusion littéraire est un jeu d'idées assez délicat, qui cite sous une forme voilée »³⁹, exactement comme l'indirect libre⁴⁰. Enfin, et toujours dans son *Essai sur l'Exotisme*, Segalen conclut de cette nécessité de ne dire que

³⁷ *LI*, p. 111.

³⁸ Bally, « Le style indirect libre en français moderne I », *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, IV/10, 1912, p. 603.

³⁹ *Essai sur l'Exotisme*, p. 769.

⁴⁰ Notons qu'en allemand, « discours indirect libre » peut se dire « Verschleierte Rede », ce qui signifie : discours voilé.

l'écho de sa présence, que « l'apparente transformation ne porte donc que sur le mode dont on fait le choix...la *forme*, donc sur cet élément factice qui fait la raison d'être de l'art »⁴¹ (C'est l'auteur qui souligne). Il semble bien que le mode ou la forme en question soit le discours indirect libre où la voix du narrateur prolonge vers le dehors, comme un écho, celle des personnages. Segalen n'est plus là pour le confirmer, en revanche, la mise en regard de l'essai et du roman avec les travaux de Bally permet de soutenir cette idée.

On trouve d'autres glissements énonciatifs dans la relation du narrateur aux autres conteurs du roman. Le narrateur des *Immémoriaux* n'a pas, en effet, le monopole de la narration. Une série de conteurs prennent à plusieurs reprises le relais et ce relais est parfois imperceptible. Aussi attentif soit-il, le lecteur n'est pas toujours en mesure de dire quand le narrateur second a commencé à parler. C'est le cas avec l'hôte de Térii dans la première partie. Après la retranscription d'un dialogue au style direct entre le héros et le « conteur », ainsi que le narrateur le qualifie, celui-ci reprend la parole jusqu'au moment où l'on comprend qu'il s'agissait en réalité du récit de l'autre personnage :

[...] Autour d'eux, les serrant de près, les riverains considéraient avec étonnement ces gens blêmes, qui, depuis douze journées, persistaient dans leur œuvre.

« Douze journées ! » Térii, incrédule, regarda l'interlocuteur.⁴²

Avec l'apparition du discours direct reprenant un énoncé du discours narratif, le récit antérieur se voit après coup attribué à « l'interlocuteur » de Térii.

Un autre cas d'entrelacement des voix narratives mérite attention. Il y a lieu dans la deuxième partie, après le récit au discours direct libre, c'est-à-dire sans marquage typographique, des « paroles des grands départs »⁴³ par Paofaï à la suite de son périple dans l'archipel aux côtés de Térii. Au paragraphe suivant, il est dit :

Ensuite il survint des aventures incoutumières et telles que Paofaï n'eut plus le désir ni le savoir de les fixer par des chants mesurés. Mais réchappé à la nuit épouvantable, – la nuit-sans-visage, la nuit-pour-ne-pas-être-vue (ainsi parlent ce qui ont eu peur), – il raconta sur des mots vulgaires

⁴¹ *Essai sur l'Exotisme*, p. 747.

⁴² *LI*, p. 122.

⁴³ *LI*, p. 171.

l'histoire qu'on va dire. Un haèré-po de rang quatrième l'entendit quelque part et les rapporta aux gens de Tahiti.⁴⁴

Puis est racontée l'histoire en question, ponctuée de modalisations exprimant son statut de discours rapporté, sujet à la transformation (« La douzième nuit, *ou bien* la quinzième »⁴⁵), à la lacune (« *On ne sait pas* ce qu'ils virent dans le vent, ou ce qu'ils entendirent monter de l'abîme »⁴⁶), et à la spéculation (« *Peut-être qu'une* autre pirogue les a trouvés sur le récif [...] »⁴⁷). Le narrateur apparaît pour la première et dernière fois dans ce passage non seulement dans toute sa qualité de conteur – les deux pronoms « on » sont ici des indices d'énonciation⁴⁸ – mais aussi dans son appartenance aux « gens de Tahiti » parmi lesquels il a bien dû se trouver lorsque le haèré-po a raconté l'histoire, l'ayant lui-même entendue « quelque part » et non pas directement de son auteur original. Le relais narratif suit donc ici le schéma suivant :

Paofai > quelqu'un > l'haèré-po de rang quatrième > le narrateur

Ainsi apparaît la transmission des récits oraux aux fondements de la culture tahitienne et de sa mémoire, qui fait l'objet du roman : « De bouche en bouche passent les paroles [...] »⁴⁹. On est ici face à une mise en abîme du même ordre que celle que le lecteur aura pu soupçonner dans les premières lignes de l'incipit : le Récitant y est introduit par un autre récit, le narrateur. D'autant plus forte est leur ressemblance qu'une nouvelle fois, le rythme de la prose semble mimer les « pas mesurés » de Térîi dans l'énumération : « l'éclosion des mondes, la naissance des étoiles, le façonnage

⁴⁴ *LI*, pp. 173-174.

⁴⁵ *LI*, p. 175.

⁴⁶ *LI*, p. 176.

⁴⁷ *LI*, p. 176.

⁴⁸ On s'étonne que ces « on » n'aient, à notre connaissance, jamais été relevés par les commentateurs. Ils sont pourtant fondamentaux pour saisir la figure de cet énigmatique narrateur sur lesquels beaucoup ont porté leur attention. Sa place dans le récit y est scellée en tant que dernier survivant de son peuple. De ce fait, il semble incorrect de dire qu'il s'agit d'une narration impersonnelle comme l'avance Dominique Combe : « Grâce à la non-personne IL et au jeu des temps verbaux – du passé simple émergeant d'un 'fond de décor' à l'imparfait – le narrateur tend à s'effacer pour plonger directement le lecteur au cœur de l'événement [...]. Littéralement, 'personne ne parle' ici, et la 'voix narrative' est celle du 'Neutre' » (« Les Immémoriaux et la fiction de l'Autre », p. 46).

⁴⁹ *LI*, p. 145.

des vivants... ». Cinq, six, puis sept pieds : la mesure de ces vers dissimulés dans la prose ne fait aucun doute. Et voilà le récit en marche vers sa survie dans « l'écrit des dire perdus », pour reprendre le beau titre de la thèse d'Ollier. La voix de l'écrit prolonge celle des récitants disparus, se mêlant comme elle à la voix du vent et la voix du récif à travers la très grande présence du paysage dans le texte. Cette triade « voix du vent dans les arbres-aito, voix du récif hurlant au large, voix du haèré-po »⁵⁰, véritable *leitmotiv* du roman, apparaît elle aussi comme une mise en abîme de l'action de la narration. Dans l'édition de poche du roman, on trouve d'ailleurs cette coquille : « la voix du *récit* » au lieu de *récif*. Lapsus révélateur ?

Dans cette perspective, les nombreux présents qui ponctuent le récit au passé et dont nous avons déjà vu plusieurs exemples, prennent tout leur sens. Ils sont autant d'appels à une sagesse commune accompagnant l'action sur le mode d'une scansion rituelle et appelée à perdurer. Ils font entendre un savoir collectif atemporel qui transcende les individus et dans lequel viennent puiser narrateur et personnages :

D'abord, il glissa prudemment toutes ses pirogues de pêche sous des abris de palmes tressées, et, tirant sur le sable sa pirogue de haute mer, l'examina. Il est bon de ne jamais partir sans avoir recousu les bordés, qui feraient eau dès le premier clipotis. On calfate ensuite les petites fissures en y bourrant, à coups de maillets, des fibres gluantes. Il est très bon, encore, d'entremêler ce travail de courtes prières [...].

Car on sait qu'aux changements des êtres, afin que cela soit irrévocable, doit s'ajouter l'extermination des mots, et que les mots périssent en entraînant ceux qui les ont créés.⁵¹

L'air immobile et sonore, enclos dans le grand faré vide, s'emplissait de murmures, de souffles, de sanglots et de râles qui sont les diverses petites voix de la volupté. Tout cela plaît à l'oreille des dieux, à l'égal des plus admirables discours. Car tout homme, quand surgit le désir de son corps, et quand il le nourrit, se hausse à la stature des dieux immenses [...].⁵²

Il n'est pas étonnant que ces présents se raréfient dans la troisième partie où se concrétise l'évangélisation des Tahitiens. Le remplacement des dire sacrés par les Ecritures va de pair avec l'oubli de la sagesse commune. Quant à la deuxième partie, où les dire se

⁵⁰ *LI*, p. 135.

⁵¹ *LI*, p. 61.

⁵² *LI*, p. 72.

transmettent justement pour la dernière fois – le vieux prêtre dernier détenteur des paroles sacrées y mourra –, elle est au contraire construite autour de ce présent, en association avec la deuxième personne du singulier dans la retranscription d'instructions rituelles, comme pour insister sur la valeur de la transmission de la mémoire commune dans la société maorie. Ci-dessous, un exemple de comment se présente la partie, suffisamment long pour se faire une idée claire de son originalité, de « sa part nautique et légendaire »⁵³.

II

« Ecoute, voici ma parole. Les hommes qui piétinent la terre, s'ils regardent au ciel de Tané, peuvent y dénoncer ce qui n'est pas encore ; et trouver par quoi se conduire, durant des nuits nombreuses, au milieu des chemins des flots. [...] »

Le prêtre qui parle mâche souvent les paroles pendant un long temps. Il fait bon l'écouter, si ta bouche est pleine de ava râpé que tu mâches longuement aussi, avant de le cracher dans le bol aux quatre pieds ; si l'air est paisible ; si la natte est souple ; si tu peux étirer les jambes, et détendre ton alerte. [...] Ainsi rêvait Térii, entr'écoutant, lointaines et confuses, les Histoires sans égales :

*Il était : son nom Taàroa.
Il se tenait dans l'immensité.
Point de terre. Point de ciel.
Point de mer. Point d'hommes.
Il appelle. Rien ne répond.
Seul existant, Taàroa se change en Monde.*

[...]

La bouche très vieille souffle comme une conque fendue. Mais le récit a cette puissance que toute douleur s'allège, que toute faiblesse se renforce à dire les mots. Car les mots sont dieux eux-mêmes.

A mesure que faiblit le corps du vieil homme, son esprit transilluminé monte plus haut dans les Savoirs Mémoires ; plus haut que n'importe quels âges : et ceci qu'il entr'aperçoit, n'est pas difficile à ce qui ne vont pas mourir :

Dans le principe – Rien – Excepté : l'image du soi-même.

Voilà une phrase qui a toute sa place au cœur du roman (presqu'à l'exacte moitié) : une phrase légendaire en effet, qui a tout d'une parole originelle, de l'Essence même, et cristallise l'idée du sacré. Par l'évocation d'un néant qui serait au principe de toutes choses, on y retrouve également cette question qui hante l'œuvre de Segalen et sur laquelle a travaillé Doumet : celle qui touche au « fantasme des origines » :

⁵³ Segalen, *Œuvres complètes*, p. 104, cité par Henri Bouillier dans son introduction au roman.

Jouant sur le récit d'une perte irrémédiable de la parole, Segalen rêve l'origine de toute parole. Ce manque initial (l'oubli de Térii) dépasse de loin les limites de la civilisation maori, et dont le mouvement atteint à une ruine plus profonde, plus symbolique, sans doute constitutive du projet segalien dans son ensemble : la ruine sur laquelle s'élève toute parole, et qui tient à ce fait, justement, qu'il soit *sujet*. Pour qu'advienne le véritable texte, pour que se fasse entendre les mots fondateurs, il faut que le sujet s'absente.⁵⁴

La position du narrateur des *Immémoriaux* dans l'entrelacement des voix que nous avons décrit est à l'image de cette perte du sujet dans l'abîme de l'énonciation. Nourri de paroles qui lui viennent nécessairement d'autrui et qu'il mâche inlassablement, il y apparaît dans sa condition primordiale, à savoir, le manque de lui-même et son salut dans la mémoire. Enfin, c'est une théorie du langage qui se condense ici. Si l'on met cette phrase en relation avec le récit des Origines en italiques qui vient en amont, il apparaît que les mots ont le pouvoir de créer. Le récit se poursuit en effet de la manière suivante :

Le monde flotte encore : informe, vacilleux, haletant ainsi qu'un plongeur au fond de l'abîme. Le dieu le voit, et crie dans les quatre espaces :

- *Qui est sur le sol ? – Sa voix roule dans les vallées. On a répondu :*
- *C'est moi, la terre stable. C'est moi, l'inébranlable roc.*
- *Qui est vers la mer ? – Sa voix plonge dans l'abîme. On a répondu :*
- *C'est moi, la montagne dans la mer et le corail au fond de l'eau.*
- *Qui est au-dessus ? – sa voix monte haut dans l'air. On a répondu :*
- *C'est moi le jour éclatant ; c'est moi la nue éclatante ; c'est moi le ciel éclatant.*
- *Qui est au-dessous ? – Sa voix tombe dans le creux. On a répondu :*
- *C'est moi la caverne dans le tronc, la caverne dans la base.*

*Ayant consommé son œuvre, le dieu voit que cet œuvre est bon. Et il reste Dieu.*⁵⁵

Ainsi, le premier dieu maori créa le monde à la force de sa voix et des mots, comme dans le récit de la Genèse. Le mot crée la chose. L'énonciation – le langage converti en discours dans la *voix*, sur laquelle insiste ce récit à la différence de la Genèse – est à l'origine de la représentation divino-humaine du monde. Comme l'écrit Philippe Lacoue-Labarthe à Jean-Luc Nancy dans *Scène*, à propos de la mimésis aristotélicienne : « ce qui est décisif dans la représentation ou la mise en scène (*ta theatra*, lit-on au chapitre 4, 49 a 8), c'est l'énonciation ou la profération, à quoi tout le reste est subordonné »⁵⁶.

⁵⁴ Doumet, Préface de l'édition de poche, p. 30.

⁵⁵ *LI*, p. 168.

⁵⁶ Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, *Scène*, Paris : Christian Bourgois, 2013, p. 20.

Ceci nous amène à notre dernière partie, dans laquelle nous nous proposons d'étudier précisément les mots du texte, de la manière la plus détaillée possible afin de montrer comment la lettre travaille, non pas à la simple représentation de l'univers maori, mais à la *création* d'un monde fictif, à travers un texte palimpseste qui, nous le verrons, semble cacher un sous-texte tahitien. Ce sera notre dernière observation au sujet du transfert énonciatif : ce déplacement du foyer de la langue dans le français si singulier de Segalen.

3. Point de langue

Le français des *Immémoriaux* est très éloigné du français courant et peut parfois en rendre la lecture difficile. On a avec ce roman un parfait exemple de la fameuse loi proustienne selon laquelle « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère »⁵⁷. Segalen y a en effet construit un véritable système linguistique capable de dépayser le lecteur et de lui faire entendre la voix de l'Autre. Celle des Tahitiens et plus généralement, celle de l'Etranger, compris comme ce qui est séparé de nous par une distance irréductible, le « Divers », à condition de se résoudre à un « aveu d'impenétrabilité » des cultures étrangères, ainsi que le souhaitait Segalen. Le recours au lexique maori est ce qui frappe en premier, mais ce procédé courrait le risque du folklore si le narrateur ne feignait pas de l'ignorer et s'il n'était pas accompagné d'une profonde réorganisation syntaxique et grammaticale, créant cette langue si particulière et souvent hermétique des *Immémoriaux* à laquelle le lecteur devra apprendre à s'abandonner pour connaître, comme l'Exote, la sensation du Divers.

Partons de cet aveu d'impenétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers.⁵⁸

⁵⁷ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, p. 297

⁵⁸ *Essai sur l'Exotisme*, p. 751.

La présence massive de mots maoris dans le texte est sans nul doute le signe le plus saillant de ce refus d'assimiler les autres. En termes linguistiques contemporains, on parlera d'un haut degré d'hétérolinguisme, terme forgé par Rainer Grutman pour désigner « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales, ou chronologiques) que de la langue principale »⁵⁹. Le procédé n'est pas novateur en soi. La littérature exotique de l'époque en faisait déjà un grand usage. Mais chez les autres romanciers, les expressions sont systématiquement mises en avant et traduites. Le but est moins de sortir le lecteur de sa zone de confort linguistique que d'accentuer l'exotisme des récits en mettant en vitrine certaines spécificités de la langue-culture décrite. Dans *Le Mariage de Loti* de l'écrivain Pierre Loti par exemple, qui se déroule également en Polynésie, le premier chapitre consiste essentiellement en une liste de termes maoris « pris au hasard entre mille »⁶⁰ accompagnés de leur sens en français. Autre exemple : dans *Aziyadé*, du même auteur, un roman ayant pour thème une histoire d'amour dans le cadre exotique de la Turquie de 1876, le discours des personnages fait parfois l'objet d'une description linguistique directement adressée au lecteur français : « Tous les verbes de Samuel terminent en *ate* ; tout ce qui fait du bruit se dit : *fate boum* (faire boum) – Si Samuel monte à cheval, dit-il, Samuel *fate boum* (lisez : Samuel tombera) »⁶¹. Et lorsque le narrateur se trouve confronté à de l'intraduisible, il arrive qu'il se retienne de mentionner l'expression en expliquant pourquoi avec une certaine condescendance. Ainsi, lorsque Samuel proteste en criant, Loti écrit : « Cela est dit en sabir avec une crudité sauvage que le français ne peut traduire »⁶². La méthode de Segalen dans *Les Immémoriaux* est aux antipodes de

⁵⁹ Rainer Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal : Fides-CETUQ, 1997

⁶⁰ Pierre Loti, *Le mariage de Loti*, Paris : Flammarion, 1999, p. 18.

⁶¹ Loti, *Aziyahé*, Paris : Flammarion, 1989, p. 68.

⁶² Loti, *Aziyadé*, p. 56.

celle de Loti. Les expressions maories font en effet partie intégrante du texte et ne sont jamais mises en relief par le biais de l'italique ou de guillemets ni accompagnées de leur traduction en français, à l'exception de certains noms propres européens maorisés (« Piritania : Britain, Angleterre. Tuti : Cook »⁶³ ; « Uari : Wallis 1767 »⁶⁴ ; « Farani » pour « Français »⁶⁵ ; « Paniola » pour « Espagnol »⁶⁶ ; « Turé » pour « Torah »⁶⁷) et de quelques toponymes (« Savaiï, des îles Samoa »⁶⁸ ; Vaiñhui pour « l'île de Pâques »⁶⁹), tous traduits en notes de fin de page afin de ne pas interrompre la marche du texte. Au lecteur de décider si la traduction l'intéresse ou non. A deux reprises enfin, Segalen traduit des expressions que le contexte ne suffit pas à éclairer : « uru » désigne « l'arbre à pain »⁷⁰, et la belle métaphore du « requin bleu mangeur-de-nuages », la « Voie lactée »⁷¹. Pour le reste, le lecteur doit se contenter des expressions introduites telles quelles dans le flot de la narration. Selon le glossaire ajouté à la fin de l'édition de poche, le roman comporte une quarantaine de termes maoris, dont voici quelques exemples en contexte :

Térii satisfaisait pleinement ses maîtres. Fier de cette distinction parmi les *haèré-po* – le cercle de *tatu* bleuâtre incrusté sur la cheville gauche – il escomptait des ornements plus rares. [...] Il lui serait superflu de monter, à travers les taillis humides, en quêtes de lourds *féi* pour la faim : les dévots couvriraient le seuil de son faré de la nourriture des prêtres [...]. Il tira de son *maro* un petit faisceau de feuilles tressées.⁷²

Au troisième lever du soleil, il emplit la pirogue de noix de *haari*, pour la soif, et de fruits de *uru*, pour la faim. Aidé de quelques *fétii* et d'une nouvelle épouse, il leva le *pahi* tout chargé.⁷³

Parmi les spectateurs, il reconnut quelques *haèré-po* du *maèré* tout proche, dont les terrasses culminantes montaient, par-dessus les têtes à moins d'un jet de fronde.⁷⁴

Mais lui, prêtre de rang septième et *Arii* des îles sacrées, des îles respectueuses de tous les *atua*, il voulait rendre au dieu nouveau, apporté de l'autre face de la mer, un hommage sans pareil.⁷⁵

⁶³ *LI*, p. 107.

⁶⁴ *LI*, p. 133.

⁶⁵ *LI*, p. 192.

⁶⁶ *LI*, p. 194.

⁶⁷ *LI*, p. 224.

⁶⁸ *LI*, p. 162.

⁶⁹ *LI*, p. 178.

⁷⁰ *LI*, p. 145.

⁷¹ *LI*, p. 172.

⁷² *LI*, p. 108.

⁷³ *LI*, p. 115.

⁷⁴ *LI*, p. 125.

⁷⁵ *LI*, p. 157.

A hoé ! Le vent *maraamu* court sans reprendre haleine pendant des lunaisons entières.⁷⁶

Concernant le premier extrait, il n'est pas anodin que Segalen ait choisi le mot « tatu » au lieu de « tatouage » dont il est issu. La langue française se voit ici ramenée dans le giron étranger qui lui a fourni certains de ces mots. Précisons au passage qu'en page de garde du roman, Segalen a pris soin d'indiquer entre parenthèses que « *dans tous les mots maori u doit être prononcer ou : atua comme 'atoua', tatu comme 'tatou'* ». Outre sa valeur pratique, une telle prescription va dans le sens du projet de Segalen. En prévenant ainsi le lecteur français, l'écrivain confère à son texte une oralité toute proche de celle dont le roman déplore la disparition. Pour en revenir au procédé exemplifié ci-dessus, on voit combien l'insertion par petits fragments de la langue étrangère est susceptible de déconcerter le lecteur. Bien que tous ces mots soient, à un moment où à un autre du roman, éclairés par leur entourage sémantique, ils ne privent pas moins le lecteur français de ses repères habituels à chacune de leurs occurrences. A l'époque de la première publication du roman, on a d'ailleurs souvent critiqué Segalen pour cela. Dans son ouvrage, Ollier cite par exemple l'abbé Delfour dans le journal *La Croix*, qui, dit-elle, « tout en écrivant que Segalen surpasse Loti, regrette que le vocabulaire polynésien crée 'un ennui vague mais prenant' »⁷⁷. Prenant en effet, car l'inconnu a toujours quelque chose de captivant, comme en témoigne la fascination de l'écrivain exote pour « Tout ce qui est 'en dehors' de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, tout ce qui n'est pas notre Tonalité mentale coutumière »⁷⁸.

A l'emploi direct du vocabulaire maori s'ajoutent un certain nombre de mots composés construits de manière à suggérer qu'il s'agit d'une traduction littérale, et conservant de ce fait leur étrangeté en mettant ici et là le français à l'épreuve de la réalité

⁷⁶ *LI*, p. 164.

⁷⁷ Ollier, *L'écrit des dires perdus*, p. 177.

⁷⁸ *Essai sur l'exotisme*, p. 748.

maorie. C'est le cas de la métaphore du requin déjà citée et des « promeneurs-de-nuit » (traduction littérale de *haèré-po*), de l'« Origine-du-verbe » ou « Origine-de-la-parole », des « cris-à-faire-peur », de « l'ornée-pur-plaire », « la-nuit-sans-visage », « la-nuit-pour-ne-pas-être-vue », ou encore, « les hommes au nouveau-parler ». Il arrive même que la phrase contienne plusieurs de ces expressions à quelques mots de distance, reflétant l'attrance irrésistible de la langue principale du texte pour son autre :

Les hommes qui pagaient durement sur les chemins de la *mer-extérieure*, et s'en vont si loin qu'ils changent de ciel, figurent, pour ceux qui restent, des sortes de *génies-errants*.⁷⁹

Ce recensement du lexique maori, direct et indirect, ne serait pas complet si l'on ne citait pas quelques-uns des dieux du panthéon maori qui peuplent le récit, comme Hina-du-firmament, Hiro, Tané, ou le dieu Soleil, Oro, dont le nom rond comme ce qu'il désigne apparaît à de très nombreuses reprises tout au long du texte, couronnant de sa lumineuse sonorité l'univers linguistique étranger. Sa mention est d'autant plus importante qu'il est dit au deuxième chapitre que « les mots sont dieux eux-mêmes »⁸⁰. On peut alors dire que l'hétérolinguisme du texte ne sert pas seulement à dépayser le lecteur mais aussi à sacraliser le texte, sur le modèle des nombreuses récitations généalogiques rituelles que scandent les premières et deuxième parties :

*Dormait le chef Tavi du maraè Taiütira, avec la femme Taiürua,
Puis avec la femme Tuitérai du maraè Papara :
De ceux-là naquit Tériitahia i Marama.
Dormait Tériitahia i Marama avec la femme Tétuaü Méritini du maraè Vairao :
De ceux-là naquit... (en italiques dans le texte)*

Par leur puissance d'évocation, les énoncés hétérolingues présents dans le discours narratif rendent un peu de leur mémoire perdue au peuple tahitien, qui se soumettra en troisième partie aux Ecritures, car à l'image de l'extrait précédent, « le récit à cette puissance que toute douleur s'allège, que toute faiblesse se renforce à dire les mots »⁸¹.

⁷⁹ *LI*, p. 143.

⁸⁰ *LI*, p. 152.

⁸¹ *LI*, p. 169.

A propos de la troisième partie, il est important de noter que l'hermétisme du texte s'y réduit nettement lorsque, à son retour d'un exil de vingt ans dans l'archipel polynésien, Térii trouve son peuple converti au « nouveau-parler » des missionnaires. La lecture devient soudain plus facile, plus fluide ; le lecteur ne bute plus sur autant d'expressions maories dont la présence se retrouve nettement affaiblie. Les interjections « Hué ! » et « A hoé ! » qui ponctuaient la narration dans les deux premiers tiers du livre ont complètement disparu, ainsi que la plupart des traductions littérales. Ou alors, le narrateur choisit de prendre avec elles ses distances, comme dans cet extrait :

Comme leurs deux bouches se touchaient, il sentit l'haleine trouble ; il vit les lèvres frissonner, et les jolis yeux noirs – qu'ils appelaient « lumières dans la nuit » – chavirer vers le front en roulant leurs couronnes blanches.⁸²

Les fous ? On savait bien qu'il y en avait toujours, nombreux ou rares, selon que le peuple les honorait en les déclarant « illuminés-du-dieu » ou bien les pourchassait à coups de massues, comme imposteurs.⁸³

Ailleurs, voilà qu'il trace le mouvement de recouvrement linguistique à l'œuvre dans le processus d'évangélisation qui fait l'objet de la partie en question :

Dès avant le plein soleil, la foule environna le grand farè-de-prières – que l'on disait aussi Cathédrale – et jeta, contre les murailles blanches, ses premiers appels.⁸⁴

Ce recouvrement atteint son paroxysme dans le changement de nom du personnage principal. Térii devient Iakoba, du nom judéo-chrétien de Jacob. Bien qu'il s'agisse de la version maorie, l'emploi de ce nom, non pas seulement dans la bouche des personnages mais aussi chez le narrateur lui-même, symbolise l'amnésie définitive du peuple tahitien.

Dans la continuité de cet hétérolinguisme, certes de moins en moins prégnant à mesure que progresse l'action mais globalement dominant, on trouve dans le texte des comparaisons ayant pour fonction de rattacher le discours à la réalité tahitienne et plus précisément, aux éléments du paysage. En voici la liste exhaustive, qui au passage mettra

⁸² *LI*, p. 198.

⁸³ *LI*, p. 235.

⁸⁴ *LI*, p. 220.

bien en évidence ce que nous avons dit en deuxième partie du chapitre sur l'importance du paysage dans le roman :

D'autres voyaient leurs membres se durcir, leur peau sécher *comme l'écorce d'arbre battue dont on se pare aux jours de fête*.⁸⁵

Des pirogues l'entouraient, serrées *comme des poissons dans un banc* [...].⁸⁶

Ils descendaient en grand nombre du navire, débarquant ces outils de fer brillant qui façonnent le bois *comme une mâchoire écorce le uru*.⁸⁷

Il toussa beaucoup, et soudain, frappa violemment de sa tête – *semblable au faite d'un mont* – les poutres du navire !⁸⁸

Parfois, malgré l'incantation, des craintes indécises le harcelaient, *comme des moustiques importuns*.⁸⁹

Les proues jumelles fouillaient le sol *comme des groins de cochons mâles*, cependant que la mer, battant leurs flancs, les soulevait de secousses haletantes.⁹⁰

Un silence lourd *comme le ciel nuageux* tomba soudain sur la foule.⁹¹

Ils couraient *comme des crabes de terre*, et les torches qu'ils agitaient semblaient folles elles-mêmes.⁹²

Mais un tel espoir, seul de tous les autres, l'assérénait un peu ; il s'y accrochait *comme aux pirogues défoncées qui nagent à peine, et qu'on sent couler sous le poids*.⁹³

Ses prophéties, ses paroles d'aventure, il les avait jetées dans la foule, *comme à travers la brousse on disperse les folles semences de l'aïté*.⁹⁴

Puis il s'affirma que ses pieds fouillaient la terre, *comme des racines*, et les soupesa d'un effort anxieux.⁹⁵

Sans surprise, les comparaisons se font également plus rares dans la troisième partie. La seule du même acabit que nous avons trouvée apparaît dans un passage où le narrateur s'étonne de la pudeur des femmes européennes :

[...] et en quoi l'œil d'un homme de cette espèce peut-il nuire à la peau des femmes ? Elles feignaient pourtant de fuir *comme on fuit la mâchoire d'un requin*.⁹⁶

⁸⁵ *LI*, p. 110.

⁸⁶ *LI*, p. 121.

⁸⁷ *LI*, p. 122.

⁸⁸ *LI*, p. 126.

⁸⁹ *LI*, p. 127.

⁹⁰ *LI*, p. 128.

⁹¹ *LI*, p. 130.

⁹² *LI*, p. 140.

⁹³ *LI*, p. 145.

⁹⁴ *LI*, p. 147.

⁹⁵ *LI*, p. 149.

⁹⁶ *LI*, p. 188.

La référence au requin renforce ici l'absurdité du comportement du point de vue tahitien. La comparaison est un moyen efficace pour accroître le privilège donné à ce dernier. Tout cet appareil lexicorhétorique contribue en somme au renversement des perspectives mentionné en introduction. Comme le commente Doumet : « Ainsi se crée, à travers le texte français, un véritable idiolecte consubstantiel du point de vue maori »⁹⁷.

Le façonnage de cet idiolecte se poursuit dans un profond remaniement de la grammaire française. Non pas que Segalen s'attaque à la correction de la langue mais par la modification de certaines constructions, il parvient à créer un véritable système linguistique donnant au texte une dimension archaïque et renforçant son hermétisme. Parmi les éléments de ce système, l'infinitif substantivé est la forme la plus largement utilisée, notamment pour désigner la parole sacrée : « les beaux parlers originels »⁹⁸, « les Dires impérissables »⁹⁹, « les Parlers transmis »¹⁰⁰. Ailleurs, on trouve par exemple : les « pensers joyeux »¹⁰¹, « les pensers de ses entrailles »¹⁰². Une autre forme particulièrement appréciée est celle de l'adjectif substantivé : « l'incanté »¹⁰³, « l'inspiré »¹⁰⁴, « l'interpellé »¹⁰⁵. Dans le même ordre de modifications, on trouve également des substantifs inhabituels créés à partir de verbes : « Le grand départ, *l'en-allée* surtout hasardeuse, *la revenue* après un long temps sans mesure »¹⁰⁶. Segalen se plaît aussi à employer des termes et expressions vieillis ou peu usités tels que la proposition adverbiale « malgré que » ; les substantifs « entour », « provende », « vénéfice » (empoisonnement par sorcellerie) ; « les courages » au pluriel ; et les verbes

⁹⁷ Doumet, « Ecriture de l'Exotisme », p. 95

⁹⁸ *LI*, p. 107.

⁹⁹ *LI*, p. 138.

¹⁰⁰ *LI*, p. 164.

¹⁰¹ *LI*, p. 143.

¹⁰² *LI*, p. 123.

¹⁰³ *LI*, p. 136.

¹⁰⁴ *LI*, p. 132.

¹⁰⁵ *LI*, p. 202.

¹⁰⁶ *LI*, p. 163.

pronominaux « se désappointer » et « se revancher ». Segalen n'hésite pas non plus à créer des néologismes dont le meilleur exemple est le verbe « s'égouir », qui revient à plusieurs reprises tel un mot-fétiche (« leur visage s'égouit »¹⁰⁷, « l'île s'égouit dans ses entrailles vertes »¹⁰⁸, « on allait s'égouir »¹⁰⁹) et dont l'écrivain fait d'ailleurs usage dans d'autres écrits. Ce verbe est particulièrement bien adapté aux *Immémoriaux* car il donne toute sa singularité et son importance au champ lexical de la jouissance qui imprègne tant la langue des tahitiens (« Les Maîtres-du-jour », les « dieux du jour », « les vivants abreuvés du jour ») et dans lequel se reflète leur mentalité, à l'opposé de celle des missionnaires :

Car tout est matière, sous le ciel Tahiti, à jouissances, à délices : les Arioï s'en vont ? – En fête pour les adieux. Ils reviennent pour la saison des pluies ? – En fête pour leur revenue. Oro s'éloigne ? – Merci au dieu fécond, dispensateur de fruits nourriciers. Une guerre se lève ? – joie de se battre, d'épouvanter l'ennemi, de fuir avec adresse, d'échapper aux meurtrissures, de raconter de beaux exploits. [...] Les étrangers – où donc se vautraient-ils ?, – prétendaient se nourrir de leurs dieux ? Mais sous ce firmament, ici, les hommes maori proclament ne manger que du bonheur.¹¹⁰

Autre réflexe segalenien visant à s'écarter du français moyen, l'inversion de l'adjectif épithète : « de rang septième », le « dieu nouveau », les « sèches murailles », la « morne assemblée », les « jambes petites ». Dans *Les Immémoriaux*, cette préciosité chère aux poètes n'en est pas une. L'inversion produit un décalage grammatical qui se justifie pleinement dans cet étonnant façonnage de l'idiotelecte narratif. On remarquera enfin l'emploi de tournures anciennes comme « tenter à », « exciter à » et « courir à », qu'a relevées Ollier et à propos desquelles elle fait cet intéressant commentaire : « cette préposition 'à' [...] semble suggérer l'élan même des Tahitiens, la force d'un désir qui, les poussant à accueillir trop facilement la nouveauté, les perdra »¹¹¹. Si l'on en reste à

¹⁰⁷ *LI*, p. 149.

¹⁰⁸ *LI*, p. 163.

¹⁰⁹ *LI*, p. 137.

¹¹⁰ *LI*, p. 160.

¹¹¹ Ollier, *L'écrit des dire perdus*, p. 184.

l'élan observé, on dira que la préposition joue le même rôle que le verbe « s'éjouir » : capturer dans la langue, en l'affectant, l'extraordinaire vitalité des Tahitiens.

Concernant les écarts syntaxiques, on notera tout d'abord la fréquente élision du verbe, courante en tahitien, dans les propositions interrogatives : « Où donc les autres ? »¹¹², « Où donc Haamanihi ? »¹¹³, « Où donc ses sacrificateurs ? »¹¹⁴. La suppression du pronom relatif est également fréquente : « Il regarde, avec un visage on dirait inspiré, la mer ouverte... »¹¹⁵ ; « Une main froide, aux doigts on eût dit innombrables, avait touché ses cuisses et son ventre »¹¹⁶, de même que la séparation de l'antécédent d'avec le relatif : « Leurs femmes étaient fortes, dont le torse musculeux tombaient sur des jambes petites »¹¹⁷ ; « Les Nuu-hiviens parurent dont les hurlements sans nom faisaient un nouveau vacarme »¹¹⁸. Aussi possibles que rares en français, ces différentes tournures font ici système. La régularité de leurs apparitions enserré le récit dans une langue qui lui est propre et à laquelle le lecteur finit par s'accoutumer. Une fois le livre refermé, il aura la sensation d'avoir fait un étonnant voyage en langue étrangère, d'avoir eu accès à l'Autre sans avoir eu à l'assimiler. L'objectif de l'Exote est alors accompli. Par l'intermédiaire du narrateur mise en position de passeur d'une altérité linguistique, Segalen réussit à subvertir l'exotisme littéraire de son temps. Car le narrateur n'est plus européen mais semble venir tout droit du monde qu'il met en scène, comme si, ayant appris la langue française, il avait entrepris de traduire un texte déjà existant préalablement raconté en maori, en laissant de temps à autre échapper quelques mots de la version originale. Il ne faut cependant pas oublier que cette mise en contact du lecteur

¹¹² *LI*, p. 136.

¹¹³ *LI*, p. 162.

¹¹⁴ *LI*, p. 184.

¹¹⁵ *LI*, p. 179.

¹¹⁶ *LI*, p. 221.

¹¹⁷ *LI*, p. 129.

¹¹⁸ *LI*, p. 140.

avec la langue-culture maorie est un pur artifice dont la littérature a le privilège, un « mentir-vrai », comme disait Louis Aragon. Le texte qui semble se cacher derrière celui des *Immémoriaux* porte la fiction d'une langue fantasmée, aussi documentées que soient les références. D'une certaine façon, Segalen laisse ici apercevoir, à travers le travail de la lettre, une Polynésie imaginaire, mythique, rappelant ce désir exprimé par le narrateur de *René Leys* à propos de *Fils du ciel* : inventer une langue qui semble traduite, « mais d'un chinois qui ne fût pas »¹¹⁹. Dans un article consacré au recueil de poèmes *Stèles*, Marie Dollé note à ce sujet : « Dans chacun de ses livres, [Segalen] utilise les ressources de sa propre langue pour créer le 'double' d'une réalité qui soit n'existe plus, soit demeure absente »¹²⁰. A partir de ce manque, l'écrivain se forge une langue qui le creuse davantage et peine à compenser, pour le dire avec Doumet, sa tentation de l'altérité, ce désir de se dégager de l'emprise de la langue maternelle, dont témoigne admirablement la très forte stylisation du discours narratif dans *Les Immémoriaux*. Une stylisation à fleur de peau qui semble bien répondre à la définition du style par Roland Barthes, à qui nous laisserons le dernier mot avant de conclure :

Sous nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de l'existence... [Le style] fonctionne à la façon d'une Nécessité, comme si, dans cette espèce de poussée florale, le style n'était que le terme d'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde.¹²¹

Etant partis de l'intention de Segalen de restituer à l'Autre sa parole et sa mémoire, nous avons cherché dans le texte les signes de ce transfert de l'énonciation par lequel l'auteur parvient à réaliser son ambitieux projet. En focalisation interne, le récit s'installe

¹¹⁹ Segalen, *René Leys*, Paris : Le livre de poche, 1999, p. 164.

¹²⁰ Marie Dollé, « Une esthétique de l'équivoque. La chine dans *Stèles* de Victor Segalen », *Littérature*, n° 41, 1999, p. 120.

¹²¹ Roland Barthes cité par Doumet, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972, p. 12.

dans la perspective maorie de sorte à mettre le lecteur face à lui-même par l'intermédiaire de l'Autre, devenu point de référence dans l'emploi de subjectivèmes permettant d'ancrer la narration sous l'autorité maorie, à laquelle se plie le signifiant dans les nombreuses périphrases qui dépossèdent le lecteur de sa propre culture. Se crée ainsi une inadéquation entre les mots et les choses à la faveur de la réalité maorie, depuis laquelle parle le narrateur, tout à l'image du héros et de la collectivité qu'il incarne. Cette ressemblance s'est confirmée dans notre étude de la voix avec le privilège donné au style indirect libre, compris comme la forme la plus apte à appréhender l'Autre « du dedans au dehors », dans la mesure où cette forme de discours rapporté produit un glissement constant du sujet de l'énonciation narrative dans le corps des personnages, dont le discours narratif « impersonnel » (à la troisième personne) assume du même coup l'expérience et les affects. C'est ainsi que, au deuxième chapitre, alors que les dires sacrés sont en passe de sombrer dans l'oubli, le narrateur-récitant peut prendre ouvertement la parole : en référant par le pronom *on* à son acte d'énonciation, il révèle sa véritable identité comme dernier survivant de son peuple, chargé de maintenir vivace la transmission du patrimoine oral qui caractérise ce dernier. L'étude stylistique développée en troisième partie s'inscrit dans la continuité de cette idée : le français des *Immémoriaux* y est apparu travaillé par la lettre au point de se rendre étranger à lui-même. Les procédés relevés, tels que l'hétérolinguisme, la comparaison et les modifications grammatico-syntaxiques, produisent un système linguistique stable, neuf et singulier, dans lequel il convient de voir la tentation irrésistible de Segalen pour l'altérité linguistique, son acharnement à se dégager par le style de la langue maternelle. Cette nouvelle langue que crée l'écrivain dessine la figure d'un narrateur en interprète d'un sous-texte maori fictif, et vient ainsi confirmer la fonction de passeur qui lui incombe tout en lui ajoutant un caractère de *métis*

propre à rendre sensible cette zone frontalière, cet espace de l'entre-deux où se joue le transfert de l'énonciation.

Affectant donc aussi bien le point de vue que la voix narrative et la langue du récit, le transfert de l'énonciation à l'œuvre dans *Les Immémoriaux* est autant politique que philosophique. En plus de restituer à l'Autre sa parole et sa mémoire, il produit un texte mouvant et sans âge, à l'image des plis innumérables de « la peau changeante de la mer », dans lequel le sujet de l'énonciation se déplace, attiré par son référent – le peuple maori – et par le *Rien* qui sous-tend toute représentation, rendant aux mots le plein-pouvoir dont les Maoris les avait investis depuis des temps immémoriaux dans l'acte de profération. Car de même que le roman déplore l'oubli des origines dans l'Histoire tahitienne, le texte se pose la question de sa propre origine. C'est ce que soutient Giorgio Agamben dans un bel article sur *Les Immémoriaux* intitulé « *L'origine et l'oubli. Parole du mythe et parole de la littérature* » : « ce qui est en question dans l'oubli de Térii, c'est le rituel de fondation de la littérature, comme si elle cherchait à travers l'oubli, à renouer avec son origine ». Et le philosophe d'ajouter que « pour Segalen, la parole littéraire n'a pas d'emprise sur son origine, qu'elle ne dispose d'aucune *arkhê* pour garantir ses fondements »¹²². Car alors que pour le récitant, la répétition des dires vient panser l'absence d'origine de la parole, il manque à la parole littéraire un avant dont elle pourrait être issue :

Si l'origine de sa parole ne constitue pas pour l'aède un problème, c'est parce qu'elle lui est donnée comme un fait de langue par la tradition vivante, dont il n'est lui-même qu'un chaînon. La langue de la littérature au contraire fait défaut. L'auteur d'une œuvre littéraire se retrouve – par rapport à celle-ci – dans la situation de devoir proférer une parole dont la langue est absente ou inconnue.¹²³

¹²² Giorgio Agamben, « L'origine et l'oubli. Parole du Mythe et Parole de la Littérature », *Image et mémoire*, Paris : Editions Hoëbeke, 1998, pp. 50-51.

¹²³ Agamben « L'origine et l'oubli », p. 53.

Comme le dit si bien le philosophe, le mythe est « une langue sans parole », tandis que la littérature est « une parole sans langue »¹²⁴. Ainsi, tout texte littéraire est par nature, pour reprendre le titre novateur du roman, un *immémorial*. C'est dans l'abolition même de son origine que la littérature trouve son fondement. En s'emparant de cette question tout en faisant éclater les limites de la littérature exotique de son temps, Segalen offre un texte complexe dont on ne parlera jamais assez, et qui touche le lecteur au plus profond de lui-même.

¹²⁴ Agamben, « L'origine et l'oubli », p. 57.

Chapitre 2

La parole hors de soi dans *Le chant du monde* de Jean Giono

Situé dans la Provence natale de Jean Giono, *Le Chant du monde* entraîne le lecteur dans une longue épopée paysanne conduite par Antonio, l'homme du fleuve, et son compagnon Matelot, partis à la recherche du fils de ce dernier à travers le pays imaginaire de Rebeillard. Face à eux, la bande à Maudru, maître auto-proclamé des lieux, décidés eux aussi à retrouver « le besson », qui a kidnappé la fille de Maudru après avoir tué son neveu à qui elle était promise. L'action est dense et mouvementée comme la galerie des personnages est longue et diverse. Les rencontres sont nombreuses en effet, et rythment la quête du héros et sa découverte d'autrui, incarnés dans deux personnages particulièrement éblouissants : Clara l'aveugle aux « yeux comme des feuilles de menthe » et à la parole claire-obscur, de qui Antonio tombera amoureux et apprendra la valeur de l'invisible, et Toussaint le bossu, figure du poète à « la voix enfantine » qui enseignera au jeune homme le sens de l'intériorité et le pouvoir des mots. Un personnage reste enfin à nommer : Nature, en laquelle on pourrait d'ailleurs voir le protagoniste principal du roman. Une nature douée d'émotions et de langage à l'image de l'Homme, une nature dont ce dernier ne peut se passer et qui, si on sait la regarder et l'écouter comme Giono, remet l'humain à sa juste place. Quelques années avant la publication du roman, Giono, qualifié par Aragon de « seul vrai poète de la nature », annonçait en ces termes son projet dans *Solitude de la pitié* :

Il y a bien longtemps que je désire écrire un roman dans lequel on entendrait chanter le monde. Dans tous les livres actuels on donne à mon avis une trop grande place aux êtres mesquins et l'on néglige de nous faire percevoir le halètement des beaux habitants de l'univers. [...] Je sais bien qu'on ne peut guère concevoir un roman sans homme, puisqu'il y en a dans le monde. Ce qu'il faudrait, c'est le mettre à sa place, ne pas le faire le centre de tout, être assez humble pour

s'apercevoir qu'une montagne existe non seulement comme hauteur et largeur mais comme poids, effluves, gestes, puissance d'envoûtement, paroles, sympathie. Un fleuve est un personnage, avec ses rages et ses amours, sa force, son dieu hasard, ses maladies, sa faim d'aventures. Les rivières, les sources sont des personnages. [...] On ne peut pas isoler l'homme. Il n'est pas isolé. Le visage de la terre est dans son cœur.¹

La critique considère généralement *Le chant du monde* comme le roman de Giono qui travaille le plus en profondeur cette « vision cosmique »² à l'œuvre dans les écrits dits « de première manière » de l'écrivain, avant que la Seconde Guerre mondiale ne vienne assombrir le tableau. Pour Jean-François Durand, la force de cette vision tient principalement à la position extradiégétique du narrateur dans le récit :

L'impression légendaire qui se dégage du récit s'explique par le regard 'extérieur' du narrateur. Le narrateur ne participe pas à l'action, il n'est pas mis en scène comme personnage de la fiction. [...] Le récit ne mime plus son propre engendrement [...]. Mais l'essentiel est désormais dans le surgissement d'un monde poétisé clos sur lui-même.³

S'il est indéniable que le narrateur du *Chant du monde* n'apparaît pas dans le texte en tant que personnage de la fiction, il n'est pas certain en revanche que l'essentiel soit dans cette clôture d'un monde poétisé. Nous souhaitons dans ce chapitre nuancer cette position en partant à la recherche des *indices de présence* du narrateur du *Chant du monde*, présence-absence que nous tenons pour ressort majeur de cette impression légendaire et cosmique, indissociable du rapport extatique du narrateur à l'univers diégétique et à sa propre parole. Aussi étudierons-nous les formes de l'excès par lesquelles le narrateur déploie une parole hors de soi pour faire entendre la Voix du monde.

1. Figures du discours

Ce qui doit en premier lieu nous retenir dans ce texte, c'est la très forte propension du narrateur à doubler l'univers diégétique d'un imaginaire panique (du dieu Pan) et

¹ Jean Giono, *Solitude de la pitié*, Paris : Gallimard, 1932, p. 148.

² Pierre Citron, cité par Jean-François Durand, *Les métamorphoses de l'artiste. L'esthétique de Jean Giono, de Naissance de l'Odyssée à L'Iris de Suse*, 2000.

³ Durand, *Les métamorphoses de l'artiste. L'esthétique de Jean Giono, de Naissance de l'Odyssée à L'Iris de Suse*, 2000, p. 127.

enchanteur, dont le narrateur gionien se fait souvent le relais à l'instar de Janet dans *Collines*⁴, et ce au moyen de nombreuses comparaisons et métaphores créatrices. Se refusant à appeler un chat un chat, le narrateur ne cesse de faire déborder les descriptions de leur cadre référentiel en associant à chaque page une sensation à une autre, dans un excès, ou *accès* de parole comme on parlerait d'un accès de colère.

Avant de nous pencher sur la métaphore et la comparaison dont Giono est le maître incontesté, il convient d'abord de dire quelques mots à propos d'une autre figure qui y est liée, la métonymie, elle aussi régulièrement employée et participant à montrer l'envers énonciatif de ce monde chanté par Giono. Dans un très intéressant article intitulé « Tropes référentielles et mémoire textuelle dans l'écriture de Jean Giono », Sophie Milcent-Lawson analyse la métonymie gionienne de la façon suivante : elle remarque que chez Giono, la métonymie fonctionne très souvent de manière anaphorique au sens où elle s'instaure à partir d'une reprise lexicale et se maintient généralement tout au long du discours narratif, notamment pour désigner des personnages secondaires⁵. C'est exactement ce qui se passe dans *Le Chant du monde*, en particulier avec la remarquable et complexe métonymie du « manteau » à la fin de la première partie, sans nul doute la plus travaillée du roman. A l'entrée du pays de Rebeillard, le mot « manteau » est utilisé à sept reprises dans l'incise « dit le manteau » pour désigner un des trois bouviers avec qui Antonio et Matelot entament un dialogue tendu, et qui se voit décrit au début du dialogue de la manière suivante :

⁴ Jaume, à propos de Janet dans *Colline* : « Et c'est là qu'il s'est mis à parler, comme s'il avait été la fontaine du mystère. Ça s'est tout construit : un monde né de ses paroles. Avec ses mots il soulevait des pays, des collines, des fleuves, des arbres et des bêtes ; ses mots, en marchant, soulevaient toute la poussière du monde. Ça dansait comme une roue qui tourne ; j'en étais tout ébloui. Tout par un coup, j'ai vu, net, l'ensemble des terres et des ciels, de la terre où nous sommes, mais transformé, tout verni, tout huilé, tout glissant de *méchanceté et de mal*. Là, où avant, je voyais un arbre, une colline, enfin des choses qu'on voit d'habitude, il y avait toujours un arbre, une colline, mais je voyais, au travers, *leur âme terrible...* », *Colline, Œuvres romanesques complètes*, I, Paris : Pléiade, p. 209.

⁵ Sophie Milcent-Lawson, « Tropes référentielles et mémoire textuelle dans l'écriture de Jean Giono », *Itinéraires*, n°2, 2011, p. 52.

Le bouvier au manteau s'assit sur l'herbe. Doucement. Il releva son manteau. Il s'assit, ramassa soigneusement les pans sur ses genoux, il déplia et replia ses jambes deux ou trois fois jusqu'au moment où il trouve la bonne place.⁶

Cette métonymie, dont on voit déjà comment elle s'appuie sur la mémoire du texte – le mot apparaît deux fois dans la description avant d'être repris dans l'incise – n'a de réel intérêt que si on la met en relation avec deux autres épisodes du roman situés en amont de celui-ci. Il s'agit pour le premier de la rencontre d'Antonio avec l'un des trois bouviers du dialogue précédent. Là, le supposé ennemi a à l'égard du héros un geste de bienveillance inattendu : dans le froid de la nuit, il offre à Antonio son manteau :

- Prends mon manteau, dit-il. Il fait froid sur le matin pour toi qui restes sans bouger à regarder la nuit. Moi, il va falloir que je marche après mes bêtes.⁷

Au paragraphe suivant, le jour s'est levé et Antonio retrouve le bouvier à qui il rend le manteau en le remerciant chaleureusement. La conversation qui s'ensuit révélera le bouvier dans toute sa qualité d'adjuvant :

- Ne t'inquiète pas, dit le bouvier, je vais descendre par les bouleaux puisque c'est ça. Tu seras là ce soir ?

- Oui, dit Antonio. [...]

- A ce soir donc, écoute. Je te dis ça pour ton aise. J'ai caché les feux sous les arbres. Et puis, Maudru ne vient pas souvent. Sois tranquille.⁸

Un peu plus loin enfin, dans le second épisode auquel nous faisons référence, le bouvier réapparaît dans une intéressante description où le fameux « manteau », rappelé à trois reprises, en vient à occuper une position grammaticale de plus en plus importante dans la phrase, frôlant avec le procédé métonymique observé plus haut :

Au milieu du troupeau sautait la silhouette *d'un homme au manteau* volant qui chevauchait un taureau roux. [...] *L'homme au manteau* sonna deux coups. [...] *Le manteau de l'homme* s'en alla en claquant au-dessus des bêtes aux grandes cornes, puis son troupeau s'engouffra dans un vallon.⁹

La substitution du manteau à l'homme semble ici préparer le terrain pour la métonymie du manteau parlant à venir. Là, au début du dialogue, le lecteur croira reconnaître

⁶ Giono, *Le Chant du monde* (désormais *CdM*), Paris : Gallimard, 1934, pp. 64-65.

⁷ *CdM*, p. 48.

⁸ *CdM*, p. 49.

⁹ *CdM*, pp. 56-57.

dans ledit « manteau » le bon bouvier. Pourtant, à mesure qu'on avance dans la conversation, le doute commence à peser sur l'identité du personnage. Son attitude renfrognée et réfractaire ne correspond pas, en effet, avec l'image qu'on nous avait d'abord donnée de lui. Ce n'est qu'à la fin du dialogue que l'on comprend enfin qu'il ne s'agissait pas de lui mais d'un autre des trois bouviers et qu'il était parmi les trois celui appelé « le premier bouvier » :

- Amis ou ennemis ? dit le manteau.

- Quoi ?

- Parle comme tout le monde [dit Antonio].

Le bouvier sortit la main de son manteau et il fit signe qu'il abandonnait la partie. La lune était venue toute blanche sur sa main.

- Je me comprends.

- La parole t'a été donnée pour te faire comprendre des autres, dit Antonio.

- Il te demande, dit le premier bouvier, si tu es un ami ou un ennemi du garçon aux cheveux rouges ?

Antonio touche le genou de Matelot.

- Ecoute, dit-il, toi tu es venu avec ton manteau pendant que je regardais la nuit et tu m'as demandé le nom des étoiles. Après, tu as mis ton manteau sur mes épaules pour que je m'en fasse à mon aise et tu es reparti vers tes bœufs. Je veux te parler à toi. Ton copain que tu appelles « le maître d'école » je ne le connais pas. Il est là dans son manteau, qu'il y reste !¹⁰

Cet extrait est crucial pour saisir la subtilité et la complexité narrative de la métonymie du manteau. Le déplacement du manteau vers l'autre bouvier a de quoi confondre le lecteur. D'ailleurs, nous avons remarqué que dans son article, Milcent-Lawson qui traite également de cette métonymie, a fait l'erreur d'interprétation attendue :

Dans *Le Chant du Monde*, la métonymie du « manteau » désigne un bouvier dont le geste amical s'est précédemment trouvé au centre d'un épisode d'hospitalité. Ce geste emblématique autorise qu'ensuite le bouvier ne soit plus désigné qu'en référence à ce geste d'amitié.

Cette lecture corrigée, il convient plutôt de dire que ce geste d'amitié avait créé chez Antonio une attente, expliquant cet intérêt pour le « mauvais » manteau de la part du narrateur en focalisation interne. La présence insistante du « manteau », qualifiant l'un après l'autre deux personnages différents, témoigne en réalité de l'émotion ressentie par Antonio lors de son échange avec le premier bouvier et de sa frustration face à l'autre. Le

¹⁰ *CdM*, p. 67.

« manteau » est ici l'expression d'un désir de communication non satisfait d'autant plus frustrant que le manteau avait été auparavant le signe d'une communication réussie. De même qu'il s'enveloppe de son manteau, le mauvais bouvier se referme sur lui-même. Le bon bouvier au contraire s'était ouvert à Antonio tout en se délestant de l'habit pour l'offrir à Antonio. Il serait intéressant de se référer à la légende hagiographique chrétienne de Saint-Martin – de laquelle Giono s'est probablement inspiré, consciemment ou non – pour comprendre la fonction du manteau dans ces épisodes : l'histoire raconte que Saint-Martin aurait offert un pan de son manteau à un pauvre transi de froid, lequel sert aujourd'hui de relique pour sa dévotion. Cette admirable métonymie ne se résume donc pas à sa fonction descriptive. Le jonglage narratif dont cet obsédant manteau fait l'objet, puisqu'il passe subrepticement d'un personnage à un autre, lui donne un sens profondément symbolique. Il cristallise les attentes du héros. Pour terminer avec cette métonymie, remarquons qu'elle se reproduit quelques pages plus loin dans la bouche cette fois de Matelot, qui avait été témoin de la scène et de l'accès de colère d'Antonio :

Il compte les bruits devant lui :
 « Un. Le manteau, deux.
 Une grosse voix appela les taureaux qui servaient de monture pour traverser le fleuve.
 - Trois.¹¹

Cette passe énonciative est particulièrement intéressante dans la mesure où elle rapproche la parole du narrateur de celle de ses personnages. Ici, tout se passe comme si Matelot citait le narrateur.

Une autre métonymie importante du roman suit la même logique énonciative, mais cette fois en sens inverse. Il s'agit de l'expression « le cheveu rouge » désignant par une de ses caractéristiques physiques le fils de Matelot. Cette expression est parfois utilisée par le narrateur au lieu de « le besson » à partir du moment où il en a été fait

¹¹ *CdM*, pp. 70-71.

mention dans le discours de divers personnages : la mère de la route (« Le fils avait des cheveux rouges, dit la femme », « vous deux qui montez du sud et qui parlez aussi toujours du garçon au cheveux rouges »¹²), Antonio (« On cherche un homme. – Qui ? – Un homme aux cheveux rouges. »¹³), Gina (« Moi j'étais marqué du garçon aux cheveux rouges comme par une marque d'arbre. »¹⁴), ou encore les bouviers, entre autres dans un des extraits précédents (« ami ou ennemi du garçon aux cheveux rouges ? » ; « - Le cheveu rouge ! »¹⁵). Ainsi, le narrateur à son tour peut dire : « Il en avait les yeux ronds ; plus de surprise que de peur mais quand même d'être embêté d'être si près du cheveu rouge. » ; « Il était le cheveu rouge, somme toute, et Gina avait beau dire. »¹⁶). Ces différents échos définissent une logique très clairement citationnelle. Le narrateur se base sur les paroles des personnages pour élaborer son propre discours. On pourrait même aller plus loin en disant que l'énoncé « le cheveu rouge » relève dans les deux derniers cas cités du discours indirect libre. Sa présence dans la phrase indique qu'il s'agit de propos tenus par les personnages, respectivement un bouvier puis le besson lui-même, implicitement rapportés par le narrateur. Ainsi, le cheveu rouge aurait pensé quelque chose comme : « Je suis le cheveu rouge après tout, Gina a beau dire ». Et le bouvier : « Ca m'embête quand même d'être si près du cheveu rouge ».

Dans son article, Milcent-Lawson précise que ces reprises ne sont pas de « pures réactivations d'un segment stocké dans la mémoire du lecteur », elles doivent être considérées comme des « *tropes énonciatifs*, caractérisés par une re-pragmatisation alliée à une nouvelle fonctionnalisation »¹⁷. Du fait de cette fonctionnalisation, les anaphores métonymiques, ajoute l'auteur de l'article, « jouent donc un rôle clé dans la continuité

¹² *CdM*, pp. 50-51.

¹³ *CdM*, p. 67.

¹⁴ *CdM*, p. 135.

¹⁵ *CdM*, p. 147.

¹⁶ *CdM*, p. 149.

¹⁷ Milcent-Lawson, « Tropes intra-référentiels et mémoire textuelle dans l'écriture de Jean Giono », p. 52.

des chaînes référentielles et dans la cohésion textuelle »¹⁸. Nous rejoignons pleinement cette analyse, des plus éclairantes et des plus fournies en qui concerne la dimension énonciative du style hyper-imagé de Giono. Grâce à elle, nous avons pu constater que la métonymie est dans *Le Chant du monde* un véritable moteur narratif qui entraîne l'énonciation au-delà d'elle-même non seulement dans un partage de la parole avec les personnages mais aussi dans un déploiement de celle-ci basé sur le souvenir d'un premier énoncé – c'est le principe de la mémoire textuelle. Chez Milcent-Lawson, seul le terme « intra-référentiel » nous semble assez mal choisi car il confond la référence avec le discours, lesquels occupent en linguistique deux positions bien distinctes : la référence est ouverture sur le monde, ce qui est montré du doigt par le discours qui s'y colle sans jamais pouvoir se l'approprier et crée ainsi le manque dont pâtit le sujet parlant. Autrement dit, la référence est tout ce qui n'est pas dans le texte, mais que seul le texte crée en le projetant hors de soi dans l'énonciation. C'est pourquoi nous substituerons à ce terme celui, selon nous plus approprié, d'« intra-textuel » dans la suite de cette analyse où nous allons pouvoir nous pencher sur les tropes de la comparaison et de la métaphore. Il s'agira d'adopter pour eux une approche similaire à celle de Milcent-Lawson, c'est-à-dire intéressé par le filage des figures et leur fonctionnement énonciatif.

Dans l'introduction de cette première partie, nous disions que l'emploi massif de comparaisons et métaphores produisait une sorte de débordement hors du cadre référentiel de l'univers diégétique. La comparaison, qui rallonge la phrase de l'élément comparant plutôt que de le substituer à l'élément comparé comme dans la métaphore, est le signe le plus évident et le plus concret de ce phénomène. Celui-ci correspond par ailleurs à ce que Giono expliquerait plus tard à propos de son roman dans *Voyage en*

¹⁸ Milcent-Lawson, « Tropes intra-référentiels et mémoire textuelle dans l'écriture de Jean Giono », p. 47.

Italie : « Je me suis efforcé de décrire le monde, non pas comme il est, mais comme il est quand je m’y ajoute, ce qui, évidemment, ne le simplifie pas »¹⁹. Conformément à ce parti-pris, les comparaisons du *Chant du monde* sont très nombreuses au point qu’on ne saurait toutes les recenser. Avant de nous concentrer sur les plus constantes et leur dynamique particulière, voyons quelques exemples choisis au hasard pour se faire d’abord une idée de leur inventivité :

Matelot était rond comme un tronc d’arbre.²⁰

C’était un homme bâti avec un peu de chair brique et de grands muscles secs, ronds comme des cordes de puits.²¹

Le fleuve ondulait comme une herbe d’argent.²²

[...] les collines comme des pains dans le linge humide.²³

[...] une écume [...] pesait sur les eaux comme du blanc d’œuf.²⁴

[...] le ciel frémissait comme une peau de jument.²⁵

Jamais convenue, toujours surprenante, la comparaison gionienne retourne les cinq sens en traduisant des sensations où le lecteur pourra reconnaître à chaque page une expérience déjà vécue et à laquelle il ne manquait plus que des mots pour la dire. Giono manie avec excellence l’art de bien percevoir les ressemblances, entendu par Aristote comme la plus grande qualité du poète : « joindre ensemble, tout en disant ce qui est, des termes inconciliables »²⁶. Pour Aristote, les ressemblances sont porteuses de vérité : « tout en disant *ce qui est* ». Chez Giono, non seulement elles participent de la vision cosmique du narrateur gionien, qui mêle entre eux tous les éléments, mais elles jouent également dans l’économie du roman cet autre rôle énoncé par Aristote : celui d’ouvrir

¹⁹ Giono, *Voyage en Italie*, Paris : Gallimard, 1995, p. 57.

²⁰ *CdM*, p. 23.

²¹ *CdM*, p. 49.

²² *CdM*, p. 82.

²³ *CdM*, p. 74.

²⁴ *CdM*, p. 94.

²⁵ *CdM*, p. 225.

²⁶ Aristote, *Poétique*, Paris : Les Belles Lettres, 1952, 1459a.

les yeux du lecteur, d'élargir son champ de vision à la façon d'Antonio qui, une fois son osmose avec la nature²⁷ rompue par sa sortie du fleuve, apprend peu à peu à *voir*. Pour reprendre le commentaire d'un célèbre acteur français dans une émission de télévision littéraire : « Antonio ne vit pas son aventure, il n'en parle pas ; il vit ce qu'il voit, il est très loin quand il commence à s'apercevoir de la nature »²⁸. Ces propos sont très justes. Antonio est celui qui doit changer son regard sur le monde, apprendre à « s'y ajouter » comme dit Giono, en prenant avec les apparences la distance de l'imaginaire, de l'intériorité, à la manière du personnage de Toussaint, qui s'écarte des conventions linguistiques pour nommer les choses lui-même : « Regarde ce scarabée, je l'appelle 'Madame des Lunes', regarde, elle a des lunes sur son dos. J'aime mieux mettre des noms à moi »²⁹. Sans doute est-ce pourquoi le roman s'ouvre sur « La nuit. »³⁰ et se poursuit dans deux nombreuses scènes nocturnes³¹, avant de se refermer sur « la grande illumination » du printemps. Rappelons-nous cet amusant propos de Giono dans *Noé* : « Ma sensibilité dépouille la réalité quotidienne de ses apparences et je la vois telle qu'elle est : magique. Je suis un réaliste »³². Pour Giono, est réaliste qui s'en remet à l'imagination pour ne pas rester dupe des apparences. D'où ce fort symbolisme de la nuit qui chez Giono est lieu et moment de vérité. Comme l'explique Corinne Von Kymmel-

²⁷ Dans la première partie du roman, deux passages révèlent tout particulièrement le rapport osmotique avec la nature qui caractérise Antonio. Tout d'abord celui-ci : « Il se sentait redevenir 'bouche d'or' chantant dans les roseaux du fleuve. Celui qui s'amarrait près des lavoirs avec sa bouche hors de l'eau et son corps plongé dans le monde. » (p. 47). Puis, un peu plus loin, alors qu'il songe à Clara, Antonio se met à rêver de la « conduire à travers tout ce qui a forme et couleur » (p. 92) en lui faisant toucher les choses. Le long monologue, dont voici un extrait, compte treize occurrences du verbe « toucher », signe de cette osmose à laquelle « l'homme du fleuve » est attaché : « Elle peut me toucher moi, se dit Antonio, depuis le bas jusqu'en haut, et me connaître. Elle peut toucher le fleuve, pas seulement avec la main mais avec sa peau. Elle entrerait dedans. [...] Elle peut toucher une feuille et une branche. Elle peut toucher un poisson avec sa main quand je prendrai des poissons. Elle les touchera tout tous quand j'aurai renversé le filet dans l'herbe. [...] Voilà les étoiles qui grossissent. Elles sont comme des grains de blé maintenant, se dit-il, mais comment faire ? Je peux lui faire toucher des grains de blé et lui dire : c'est pareil. Elle ne pourra pas toucher les mouvements de tout, etc. », *CdM*, pp. 79-80.

²⁸ Gérard Depardieu dans *La grande Librairie*, émission du 26/11/2018.

²⁹ *CdM*, p. 155.

³⁰ *CdM*, p. 7.

³¹ Il est également significatif que Giono use à l'envi de la proposition « La nuit était venue » pour introduire nombre de ces scènes.

³² Giono, *Noé, Œuvres romanesques complètes*, III, Paris : Pléiade, p. 705.

Zimmermann dans sa thèse de doctorat :

Certes, dans l'imaginaire collectif, la nuit est souvent considérée comme néfaste, et Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* rappelle que « les ténèbres sont toujours chaos [et qu'elles entraînent] la cécité » de l'observateur. Toutefois, la symbolique gionienne de la nuit apparaît généralement beaucoup plus positive, ainsi que l'écrivain le reconnaît, notamment lors de ses entretiens avec Jean et Taos Amrouche : pour lui, c'est le soleil qu'il faut fuir, parce que le « soleil de plâtre, c'est un soleil sans reflet ». Giono en effet considère que le soleil, qui devrait éclairer le monde et en permettre une meilleure observation, se contente trop souvent d'aplatir le réel et surtout de le noyer dans une lumière aveuglante.³³

Dans *Le Chant du monde*, deux passages exposent clairement cette position de l'écrivain. D'abord, cette phrase des plus remarquables et d'inspiration biblique, où la nuit est présentée dans sa puissance apocalyptique d'inversion, promesse de résurrection :

Des fois, tout en étant noir, une étrange lueur s'ouvrait au nord et on ne pouvait plus savoir le moment du jour, c'était comme une illumination de la fin du monde quand tout sera changé, les aubes et les couchants, et que les morts sortiront de la terre.³⁴

Puis, une scène où, pensant à Clara l'aveugle, Antonio réalise que la nuit n'est pas synonyme de cécité. Il se met à la voir, si l'on peut dire, sous un autre jour :

« Elle n'a jamais vu la nuit », se dit Antonio. [...]

« Elle n'a jamais vu », se dit Antonio.

La nuit était beaucoup plus vaste que le jour.

Sur la terre, tout était effacé, des collines, des bosquets et des ondulations des champs. C'était seulement plat et noir et au-dessus des arbres éteints le monde entier s'ouvrait. Au fond, coulait le lait de la vierge ; des chariots de feu, des barques de feu, des chevaux de lumière, une large éteule d'étoiles tenait tout le ciel.

« Elle n'a jamais vu ». ³⁵

La disparition du syntagme « la nuit » dans les deuxième et troisième propositions d'Antonio vont dans le sens du lyrisme de la description. On en déduit logiquement que voir, c'est voir la nuit. C'est là que le « monde entier s'ouvr[e] » aux yeux du sujet lyrique que le héros est en train de devenir. Ceci permet aussi de comprendre la symbolique du personnage de Clara l'aveugle dont Antonio est à ce moment du récit en train de tomber amoureux. Sa cécité est instituée en regard modèle sur le monde : « - Je te vois, dit Clara

³³ Corinne Von Kymmel-Zimmermann, *Jean Giono ou l'expérience du désordre*, Université d'Artois, 2010. Consulté en ligne.

³⁴ *CdM*, p. 96.

³⁵ *CdM*, p. 77.

du fond de la nuit »³⁶ ; « ‘Je vois beaucoup mieux que toi’, dit-elle. La nuit était venue »³⁷.

D’un point de vue philosophique, Clara incarne l’Etre et le retour aux choses, contre le leurre de la représentation, selon leur opposition phénoménologique fondamentale résumée par Jean-Claude Coquet de la manière suivante :

Le retour aux choses mêmes est [...] la préoccupation majeure de qui veut échapper au mode fortement réducteur de la représentation, disons, plus généralement de l’observation du visible. Les prédicats du voir, impliquant la cognition, sont ainsi seconds par rapport aux prédicats du sentir.³⁸

Ce même sentir auquel Clara elle-même rend la primauté dans la scène du radeau dans la dernière partie du livre :

C’est le printemps, disait Clara, ça va être le cœur du printemps. – A quoi le sais-tu ? Et Gina regardait les yeux morts toujours pareils à des feuilles de menthe : - Ça sent, disait Clara, et puis ça parle.³⁹

La présence dominante dans cette même scène du champ lexical de l’odeur, et plus largement de la sensualité, réunis dans l’exemple suivant, soutient ce retour aux choses mêmes : « [...] la grande illumination venait des fleurs. Des étoiles. Comme celles du ciel, plus larges que la main avec une odeur de pâte en train de lever ! Une odeur de farine pétrie, l’odeur salée des hommes et des femmes qui font l’amour ! »⁴⁰. Les sens trouvent ici leur fonction vitale d’ouverture au monde et d’intégration au Grand-Tout, ainsi que l’affirme Giono dans *Jean le Bleu* : « Il y a dans la sensualité une sorte d’allégresse cosmique »⁴¹. C’est ainsi que l’accès à l’Etre, le retour aux choses dans la relation cosmique, représente à travers Clara le but ultime du héros. Et à la toute fin du roman, leur union charnelle imaginaire symbolisera sa réussite :

Il regardait le mystère des ombres et l’éclat des fleurs. [...] Il savait si Clara voulait la lumière. [...] Il savait si Clara voulait l’ombre. [...] Il était dans Clara. [...] Sa joie était sa joie. Il était entouré d’elle. Son sang touchait son sang, sa chair contre chair, bouche à bouche, comme deux

³⁶ *CdM*, p. 234.

³⁷ *CdM*, p. 271.

³⁸ Jean-Claude Coquet, *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Paris : PUV, 2007, p. 265

³⁹ *CdM*, p. 265.

⁴⁰ *CdM*, p. 279. Au début du roman, Clara dit aussi : « Moi, dit l’aveugle, voilà ce que je crois : le jour c’est l’odeur », p. 61.

⁴¹ Giono, *Jean le Bleu, Œuvres Romanesques Complètes*, II, Paris : Pléiade, 1972, p. 97.

bouteilles que l'on vide l'une dans l'autre et puis on renverse encore et elles s'illuminent l'une l'autre avec le même vin.⁴²

Le clair-obscur de ce très beau passage (ombres/éclat ; lumière/ombre) ainsi que l'excès syntaxique de la dernière phrase – ses relances (trois virgules + « et puis » + « et »), les doublons lexicaux (joie, sang, chair, bouche, l'une l'autre) – tout cela est à l'image de la « grande illumination » du regard intérieur enfin atteinte par le héros, dont on retrouve d'ailleurs une référence à la fin du paragraphe (« elles s'illuminent »). Enfin, et comme on pouvait s'y attendre, on découvre que ce regard n'est pas seulement regard mais aussi parole : la parole poétique qui sonde et transforme le monde, comme celle de Toussaint à la voix dite enfantine, figure, selon Durand, « de la sublimation et de l'idéalisation »⁴³. Dans sa dernière conversation avec Clara, Antonio dira en effet à celle-ci : « Parce que j'en reviens toujours à la nuit, dit-il avec un petit rire, et c'est comme un petit qui a trouvé le b-a ba »⁴⁴.

Comme nous l'avons vu, la comparaison occupe dans *Le Chant du monde* une grande partie de ce b-a ba poétique. A l'instar de la nuit qui efface le paysage et laisse apercevoir une lumière autre, l'énoncé comparatif, de par sa structure, efface dans le temps de la lecture le premier élément à la faveur du second. Cet effet de doublure mime ainsi ce vers quoi tend le héros dans sa quête. Mais cet apprentissage ne serait pas complet sans les nombreuses métaphores qui scandent le discours narratif, et pour lesquelles il est intéressant d'observer qu'elles s'appuient elles aussi sur la mémoire du texte, en étant parfois préparées par une première comparaison. De cette manière, l'effacement finit par se concrétiser dans le passage sous silence du comparatif énoncé dans un premier temps, suivant la dynamique de la métaphore décrite par Jacques Derrida : « Il n'y a de

⁴² *CdM*, p. 281.

⁴³ Durand, *Les métamorphoses de l'artiste. L'esthétique de Jean Giono, de Naissance de l'Odyssée à L'Iris de Suse*, p. 138.

⁴⁴ *CdM*, p. 275.

métaphore que dans la mesure où quelqu'un est supposé manifester *par une énonciation* telle pensée qui en elle-même reste inapparente, cachée ou latente »⁴⁵. Un bel exemple de ce procédé dans *Le Chant du monde* est celui des yeux de Clara décrits au début et à la fin du roman au moyen de trois comparaisons : « Ils étaient comme des feuilles de menthe »⁴⁶ ; « Elle le regardait avec de grands yeux verts pleins de couleur jusqu'au bord comme des feuilles de menthe »⁴⁷ et « ses yeux pleins de vert et d'un ovale pareil aux tendres feuilles de la menthe »⁴⁸. Entre les deux, seul perdure le mot « menthe » dans l'expression « yeux de menthe » maintes fois employée pour exprimer la fascination du héros : « Il vit que les yeux de menthe et de chaux étaient ouverts »⁴⁹ ; « ses grands yeux de menthe et de plâtre »⁵⁰ « Clara aux yeux de menthe »⁵¹ ; « cette femme d'ombre aux yeux de menthe »⁵² ; « Elle avait des yeux de menthe ». Un autre exemple de cette énonciation latente basée sur un jeu intra-textuel concerne le fleuve comparé à un cheval, qui traverse tout le roman et sur lequel évoluent les personnages. Dans ce cas en revanche, il n'est pas de comparaison préparant la métaphore puisque c'est elle qui apparaît d'emblée dans l'incipit : « les hennissements du gué »⁵³ ; « le gué galopait sur place et on entendait ses grosses pattes blanches »⁵⁴ ; « ces chevaux blancs qui galopèrent dans le gué avec de larges plaques d'écume aux sabots »⁵⁵. La comparaison explicitant cette métaphore filée n'est énoncée que quelques pages plus loin : « le fleuve s'élançait comme un cheval »⁵⁶. Evidemment cette explicitation n'est nullement nécessaire mais en

⁴⁵ Derrida, « La mythologie blanche », *Poétique*, n°5, *Rhétorique et philosophie*, Paris : Le Seuil, 1971, p. 20.

⁴⁶ *CdM*, p. 53.

⁴⁷ *CdM*, p. 235.

⁴⁸ *CdM*, p. 271.

⁴⁹ *CdM*, p. 75.

⁵⁰ *CdM*, p. 61.

⁵¹ *CdM*, p. 165.

⁵² *CdM*, p. 185.

⁵³ *CdM*, p. 7.

⁵⁴ *CdM*, p. 10.

⁵⁵ *CdM*, p. 11.

⁵⁶ *CdM*, p. 29.

apparaissant, elle donne à voir une propriété importante de la métaphore relevée par

Prandi, à savoir que :

La métaphore nous demande de trouver une analogie comme condition pour une solution cohérente du conflit, mais n'a pas besoin d'une analogie pour se donner comme métaphore. [...] l'analogie n'est pas à la racine de la métaphore mais à son horizon »⁵⁷

Du fait de la présence de cet horizon dans les premières pages, celles-ci apparaissent chargées d'implicite. Au clair-obscur des comparaisons s'ajoute ainsi, avec ce phénomène d'effacement énonciatif, une dynamique de parole/silence. Un silence « entendu » tout au long du discours narratif grâce aux autres métaphores qui l'irriguent et le frappent tel le fleuve-cheval : « Une lointaine forêt gémissait et parlait avec des mots de rêve »⁵⁸ ; « Le jour bleu coulait de la fenêtre »⁵⁹ ; « des villages perdus dans l'océan des collines »⁶⁰ ; « le sombre océan des vallées pleines de nuit »⁶¹.

Mais là où ce silence est le plus retentissant est dans les passages fonctionnant selon ce que Milcent-Lawson appelle une *attraction métaphorique*. Ce phénomène désigne des énoncés « attirés dans la sphère du métaphorique sans en posséder les traits définitoires »⁶² et par conséquent riches d'implicite, visant le plus souvent chez Giono à animiser les éléments du paysage, conçus comme de véritables personnages. Parmi les attracteurs métaphoriques relevés par Milcent-Lawson, on trouve l'emploi animisant du passé simple largement utilisé dans les descriptions du *Chant du monde*. En voici un bref échantillon :

Le soleil qui baissait se montra au fond du ciel. Il était rouge et sans forme. Il fit passer un petit rayon entre le fleuve et la brume.⁶³

⁵⁷ Michèle Prandi, « La métaphore : structures conceptuelles et constructions linguistiques », dans Michel Ballabriga (éd), *Sémantique et rhétorique*, Actes du colloque d'Albi, 4-6 juillet 1995, Editions Universitaires du Sud, Toulouse, 1998,

p. 153.

⁵⁸ *CdM*, p. 92.

⁵⁹ *CdM*, p. 50.

⁶⁰ *CdM*, p. 31.

⁶¹ *CdM*, p. 63.

⁶² Milcent-Lawson, « L'attraction métaphorique. Etude de corpus dans l'œuvre de Jean Giono », *Stylistiques ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 281-294.

⁶³ *CdM*, p. 34.

Une colline dressa son dos et sa toison de pins.⁶⁴

Les nuages immobiles entassèrent sur les horizons leurs épais feuillages pommelés.⁶⁵

La route s'était enlacée autour d'une colline. Là-haut, elle s'allongea dans des landes. [...] la pluie enveloppa lentement un érable du bord de la route. L'arbre ne bougea pas.⁶⁶

L'exemple de la route qui « s'allongea dans des landes » est particulièrement éloquent. En plus de traduire la vivacité du regard parcourant le paysage – ces différents paysages ne sont pas appréhendés comme images mais comme *instants* – le passé simple tend à donner aux éléments décrits une volonté propre, ce qu'un simple imparfait aurait peut-être manqué. S'il est vrai que l'effet personnifiant tient aussi à d'autres constructions linguistiques telles que la position d'agent du « soleil » dans l'expression « Il fit passer » ou encore la sémantique de la locution verbale « dressa son dos », il n'en reste pas moins que le passé simple vient appuyer l'animisation. Parlant d'agentivité, il faudrait également citer le passage suivant, où une fois de plus un élément inanimé est personnifié au moyen d'énoncés dans lesquels il occupe à chaque fois la position de sujet de l'action :

Antonio entendit le bruit de la forêt. [...] Ça venait et ça touchait l'oreille comme un doigt froid. C'était un long souffle sourd, un bruit de gorge, un bruit profond, un long chant monotone dans une bouche ouverte. Ça tenait la largeur de toutes les collines couvertes d'arbres. C'était dans le ciel et sur la terre comme la pluie, ça venait de tous les côtés à la fois et lentement ça se balançait comme une lourde vague en ronflant dans le corridor des vallons. [...] Ça partait, ça fusait d'un côté, puis ça glissait dans les escaliers des branches [...].⁶⁷

Dans ce passage, l'emploi du pronom impersonnel « ça » est loin d'empêcher la personnification du bruit. Sa position répétée de sujet dans des actions de mouvement donne à ce dernier, si non la qualité d'une personne, du moins celle d'un être doué d'une volonté propre, dominant celle du personnage. Le bruit apparaît ici comme un personnage d'une force supérieure à celle du héros, par ailleurs systématiquement soumis aux

⁶⁴ *CdM*, p. 36.

⁶⁵ *CdM*, p. 260.

⁶⁶ *CdM*, p. 95.

⁶⁷ *CdM*, p. 13.

éléments dans le roman. Et l'on peut aisément imaginer comment un passé simple viendrait exacerber cet effet.

De nature métaphorique, ces personnifications ou animisations enchantent le monde gionien mais surtout, elles participent de la dynamique figurale du discours narratif en le teintant d'implicite et en imposant pour touches successives l'imaginaire du narrateur à l'univers diégétique. Ceci produit un décrochage référentiel dont le sens n'est pas réductible à la vision cosmique du roman. Comme nous l'avons montré, ce décrochage est au cœur de l'action même du récit, en tant qu'il constitue la tâche ultime d'Antonio : se décoller du réel pour l'interpréter, c'est-à-dire acquérir la capacité herméneutique propre à la vie esthétique. Pour terminer cette analyse, nous citerons un dernier exemple scellant de manière éclatante cette dynamique d'effacement du référent au profit d'un débordement discursif vers l'imaginaire : « A ce moment, l'eau balançait ses longs cheveux comme des algues »⁶⁸. La dynamique figurale du discours narratif est ici portée à son paroxysme dans la mesure où le narrateur compare l'eau, d'emblée transformé dans la métaphore « balançait ses cheveux », à sa propre réalité dans la comparaison « comme des algues », dans une chaîne signifiante que l'on pourrait potentiellement prolonger à l'infini (des algues comme des cheveux comme des algues comme des cheveux etc.). Les deux côtés du décor ne font ici plus qu'un.

Cet exemple permet de bien voir cet aspect déterminant du discours narratif que nous avons abordé à travers les termes d'excès et de débordement. Ceci est à rapprocher de la conception de l'activité artistique chez Friedrich Nietzsche dont il est par ailleurs connu que Giono fut un grand lecteur. Dans *La volonté de puissance*, Nietzsche définit l'art comme force et surélévation du sentiment de la vie, comme « fonction organique »⁶⁹

⁶⁸ *CdM*, p. 25.

⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*, Paris : Librairie Générale Française, Le livre de poche, 1991, p. 412.

rendue possible par des « états physiologiques qui, chez l'artiste, deviennent presque une seconde personne et qui se retrouvent déjà chez l'homme ordinaire », parmi lesquels « l'extrême acuité des sens »⁷⁰. Ceux-ci, écrit Nietzsche, « se mettent alors à comprendre un tout autre langage des signes – à créer un langage [...], le désir d'exprimer tout ce qui sait donner des signes... un besoin de se débarrasser en quelque sorte de soi-même par cent organes de la parole – un état explosif »⁷¹. Pour le philosophe, cet état est celui de l'ivresse, qu'il place par delà les valeurs morales au côté de ces autres états affectifs que sont « l'instinct sexuel, le repos, le printemps, la victoire sur l'ennemi, les sarcasmes, l'air de bravoure, la cruauté, l'extase du sentiment religieux »⁷². Ceci fait très précisément écho aux propos de Giono dans *Solitude de la pitié*, venant à la suite de l'extrait cité en introduction :

Cet apaisement qui nous vient dans l'amitié d'une montagne, cet appétit pour les forêts, cette ivresse qui nous balance, regard éteint et pensée morte, parce que nous avons senti l'odeur des bardanes humides, des champignons, des écorces, cette joie d'entrer dans l'herbe jusqu'au ventre, ce ne sont pas des créations de nos sens, ça existe autour de nous et ça dirige plus nos gestes que ce que nous croyons.⁷³

Selon Nietzsche, l'état esthétique se produit lorsque se confondent les « très subtiles nuances de ce bien-être animal et de ces désirs »⁷⁴ au point de nous faire « transfigurer les choses »⁷⁵ et de n'éprouver plus, en leur présence, que « l'élargissement extraordinaire de son sentiment de puissance, la richesse, l'abondance, qui, nécessairement fait déborder la coupe... »⁷⁶. Une libération affective dans laquelle Nietzsche voit l'épreuve d'une perfection qui serait à la fois la cause et la conséquence de l'œuvre. Il ne fait aucun doute que le narrateur du *Chant du monde* éprouve cette perfection, en raison de sa grande sensibilité à tout ce qui l'entoure, l'incitant à « se

⁷⁰ Nietzsche, *La volonté de puissance*, p. 405.

⁷¹ Nietzsche, *La volonté de puissance*, p. 406.

⁷² Nietzsche, *La volonté de puissance*, p. 407.

⁷³ Giono, *Solitude de la pitié*, p. 148.

⁷⁴ Nietzsche, *La volonté de puissance*, p. 408.

⁷⁵ Nietzsche, *La volonté de puissance*, p. 407.

⁷⁶ Nietzsche, *La volonté de puissance*, p. 408.

débarrasser de lui par cent organes de la parole ». Ses descriptions suivent la même dynamique que les nombreux « détails à débordement » plantés par lui dans le décor tels que « l'eau libre », « la sève »⁷⁷ qui goutte de l'écorce, « la gerbe trop grosse qui écarte son lien et s'étale »⁷⁸ et autres écoulements, fuites ou éclaboussures culminant, à la fin du roman, dans « le grand désordre du printemps » pour illustrer l'achèvement de ce « désir d'être au large » relevé par Giono à travers le personnage de Toussaint. Il n'est pas peut-être anodin que cette parole vienne d'un personnage caractérisé par un physique difforme : ne pourrait-on pas y voir une incarnation de la plénitude transfiguratrice de l'artiste dont parle Nietzsche ? Car la figuralité explosive de l'œuvre est en réalité une défiguration, au sens que donne à ce mot Philippe Lacoue-Labarthe : une défaillance de la figure *typique*, un effondrement du Même⁷⁹. Comme l'explique Evelyn Grossman, « la défiguration, qui anime les formes est un mouvement érotique, amoureux : sans cesse elle défait les figures convenues et interroge l'autre, l'invente à nouveau, le réinvente. En ce sens, elle est une pratique de l'étonnement »⁸⁰. Cette tension amoureuse et érotique est particulièrement présente chez Toussaint : « Qui marche à côté de moi dans la vie ? Qui est assez faible pour coucher avec moi ? Qui m'aime ? Tu entends, l'amour féroce ? »⁸¹. Le défaut physique de Toussaint, contrastant avec le corps beau et sain d'Antonio⁸², est, comme celui de Clara, symbolique. Comme l'explique Ook Chung dans son analyse de la sémiotique corporelle dans le roman, leur infirmité « incarne la 'faille' essentielle et le 'manque' originel par lesquels l'altérité se révèle à l'être »⁸³.

⁷⁷ *CdM*, p. 3 et p. 258.

⁷⁸ *CdM*, p. 55.

⁷⁹ Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La politique du poème*, Paris : Galilée, 2002.

⁸⁰ Evelyn Grossman, « Défaire les figures, suivi de La défiguration », *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du visible et du lisible*, Presses de l'Université de Québec, 2012, p. 286.

⁸¹ *CdM*, p. 159.

⁸² « C'étaient deux beaux bras nus, longs et solides, à peu renflés au-dessus du coude mais tout entourés sous la peau d'une escalade de muscles » (p. 25) ; « Tu es un bel homme, lui [la mère de la route] » (p. 42) ; « il était là, au milieu des hommes, avec sa haute taille, son beau visage encore jeune et ses molles moustaches d'or », *CdM*, p. 228.

⁸³ Ook Chung, « La sémiotique corporelle dans Le chant du monde de Giono », *Revue Littératures*, n° 11, Montréal : Université McGill, 2017, p. 46.

2. Ecoute et voix

Un autre lieu de l'excès énonciatif que celui de la figuralité du discours est celui de la position du narrateur en récepteur « affolé » des innombrables signes qui lui viennent de l'univers diégétique, conforme à la philosophie de Nietzsche pour qui la « condition esthétique dispose d'une abondance de moyens de se communiquer, en même temps que d'une réceptivité extrême pour les excitations et les signes »⁸⁴. Dans *Le Chant du monde*, la parole, aussi maîtrisée a-t-elle sans doute été dans le travail d'écriture, semble en perte de contrôle, entraînée, ainsi que nous venons de le voir, par-delà les limites de l'univers diégétique, mais aussi par l'appel du monde qui sans cesse le devance en sa voix. Dans ce roman, le narrateur-poète n'est en effet pas seul à chanter. Comme le suggère l'ambiguïté du titre, le monde chante aussi et le narrateur semble courir après ce chant venant de toutes parts pour le relayer, le traduire en langage humain. Les « paragraphes de la parole »⁸⁵, pour reprendre une des nombreuses expressions atypiques du narrateur, ont toujours quelque chose à dire. Il y a d'une certaine manière concurrence entre narrateur et monde narré, une concurrence qui vient déposséder le premier de sa propre énonciation en l'intégrant à plus grand que lui pour le mettre en situation de passeur, de traducteur des signes que le monde, et en premier lieu la nature, lui envoie. La voix de la nature (panique) qui parle remet l'homme à « à sa juste place » :

Déjà, la voix de la haute montagne n'était plus au fond de l'horizon que comme la respiration d'un homme.⁸⁶

Puis, il se fit une sorte de silence, la voix de l'eau peu à peu s'étouffait.⁸⁷

Le vent sonna plus profond ; sa voix s'abaissait puis montait. Des arbres parlèrent ; au-dessus des arbres le vent passa en ronflant sourdement. Il y avait des moments de grand silence, puis les chênes parlaient, puis les saules, puis les aulnes ; les peupliers sifflaient de gauche à droite, puis tout d'un coup ils se taisaient tous.⁸⁸

⁸⁴ Nietzsche, *La volonté de puissance*, p. 401.

⁸⁵ *CdM*, p. 65.

⁸⁶ *CdM*, p. 28.

⁸⁷ *CdM*, p. 33.

⁸⁸ *CdM*, p. 81.

Le souffle feutré des forêts de mélèzes, le chant grave des sapinières dont le moindre vent émouvait les sombres corridors, le hoquet des sources nouvelles qui léchaient les herbes à gros lapements de langue, le grincement des arbres malades déjà nus qui se fendaient lentement, le sourd bourdon du gros fleuve qui s'engraissait en bas dans les ténèbres de la valle, tout parlait de désert et de solitude.⁸⁹

Les êtres inanimés ne sont pas les seuls concernés par cette réceptivité aiguë du narrateur et sa tendance à voir partout du langage. Les taureaux par exemple parlent en « langue taureau »⁹⁰, les oiseaux « disaient entre eux ce qu'ils voyaient »⁹¹, la ville même parle : « En bas, la ville appela deux ou trois fois avec des claquements de volets et la longue plainte d'un char qui traversait le pont, puis elle s'arrêta de parler »⁹². Il faut insister sur l'idée que ces descriptions ne répondent pas seulement à la logique animiste du roman. En plus de brouiller les limites entre les différents habitants de l'univers en les dotant chacun d'une âme égale, elles installent le narrateur en position d'interprète de la nature, comme Antonio qui à plusieurs reprises communique avec les éléments jusqu'à les faire parler :

C'était un vieux chêne plus gros qu'un homme de la montagne [...]
- Ça va ?
L'arbre ne s'arrêtait pas de trembler.
- Non, ça n'a pas l'air d'aller.⁹³

Au départ, il ne comptait que sur une chance de retrouver le corps de l'homme, mais il était sûr de retrouver du bois. Rien. Le fleuve était net et propre. Il avait l'air de dire :
« Le besson ? Qu'est-ce que vous me voulez avec votre besson ? je l'ai seulement jamais vu. »⁹⁴

Ce don d'interprète partagé par le héros et le narrateur culminera enfin vers la fin du livre dans un long passage mettant en scène une conversation d'oiseaux, dont nous retranscrivons ici plusieurs passages afin de bien prendre la mesure des procédés stylistiques employés :

Ils clignaient des yeux, ils tournaient la tête, ils s'aiguisaient le bec, ils s'épuçaient, puis ils se mettaient à se raconter tout qu'ils avaient vu ou entendu dire là-haut dans le ciel :
- Plus de glaces, plus de glaces.

⁸⁹ *CdM*, p. 95.

⁹⁰ « Le taureau Aurore regarda la blessure de son épaule. Il s'en alla en soufflant parmi les bêtes délivrées. Il leur parlait à voix basse en langue taureau. », *CdM*, p. 194.

⁹¹ *CdM*, p. 211.

⁹² *CdM*, p. 177.

⁹³ *CdM*, p. 7.

⁹⁴ *CdM*, p. 32.

- Oui, oui, oui.
- Que si, que si.
- Où, où où ?
- Là-haut, là-haut, sur la dernière come, celle qui est toute aiguë, toute aiguë.
- [...]
- Une grosse gelinotte blanche arriva du sud.
- Allons, poussez-vous, poussez-vous, dit-elle, poussez-vous je vous dis, comment faut-il que je vous le dise ?
- Dise, dise, c'est le dernier mot de la gelinotte. Juste après elle va frapper avec son espèce de gros bec pointu. Tout le monde le sait.
- Voilà, voilà.
- Trois verdiers s'envolèrent, firent le tour, vinrent s'accrocher plus bas. La gelinotte s'installa sur la branche.
- Allons, allons, allons, dit-elle, et elle se lissa le cou. Il fait bon ici.
- [...]
- Quoi ? Quoi ? dit le corbeau.
- Si tu veux que je te dise, dit la gelinotte, et elle sauta près du corbeau.
- Oh ! moi, moi, moi, dit le corbeau, et il s'envola.⁹⁵

Par rapport au mélange des voix humaines et non-humaines mis en place dans le roman, cette scène est d'autant plus intéressante que Giono ne s'est pas contenté de mettre arbitrairement dans le bec des oiseaux un langage d'hommes. Par le biais de la répétition et des jeux sur les sonorités, il parvient à faire entendre simultanément leur chant (« dise, dise, c'était le dernier mot de la gelinotte » ; « Quoi ? Quoi ? dit le corbeau ») et ce que le narrateur y comprend grâce à l'ouïe fine qui le caractérise. On se permettra de faire ici une petite digression en disant que, le narrateur rendu apte à parler *la langue des oiseaux*, cette scène invite en outre à lire le roman à travers le prisme de la technique cryptographique du même nom inventée au 19^e siècle et ayant inspiré des psychanalystes tels que Carl Gustav Jung et Jacques Lacan. Celle-ci pose qu'il existe un langage secret dans le langage même qui permettrait de révéler un autre sens, en codifiant un texte par le choix de certains mots, afin de lui donner une dimension subtile, ésotérique voire mystique visant à l'élargissement de sa compréhension. Son nom, *la langue des oiseaux*, provient de son caractère volatil et invite à se défaire de ce qui est écrit pour entendre les mots *en-chantés*, l'oiseau symbolisant traditionnellement l'intermédiaire entre les hommes et les dieux, le visible et l'invisible, l'ordinaire et le non-ordinaire. La technique

⁹⁵ CdM, pp. 262-263.

repose principalement sur les homonymies, les anagrammes et la symbolique des lettres. Le nom du héros du *Chant du monde*, Antonio, est à cet égard très significatif. Ses sonorités rappellent celle de l'auteur lui-même, Jean Giono, et éclaire ainsi le parcours poétique du personnage. Qui plus est, cette similitude sonore permet de rassembler en un seul nom la personne de l'écrivain et celle de son père qui s'appelait Jean-Antoine, posant la question de la filiation, comme c'est le cas dans le roman. Il est très clair en effet qu'Antonio, orphelin et sans enfants, trouve en Matelot un père – l'accent est souvent mis sur leur différence d'âge – auquel il se substituera qui plus est auprès du besson, après sa mort :

Le Besson enjamba Antonio. Il s'allongea sur lui. Il soufflait à grandes haleines lentes. Il mit sa bouche près de l'oreille d'Antonio.

- Mon père, dit-il, mon père, mon père !
Il avait la joue toute mouillée de larmes.⁹⁶

Le besson défaisait le nœud d'amarre.
- Attendez, mes beaux enfants, dit Antonio.⁹⁷

Ainsi s'étend le sens de l'aventure d'Antonio : autoriser son ancrage dans une lignée, dont la psychanalyse a montré qu'elle était une condition essentielle du sujet. Selon Sigmund Freud dans « Pour introduire le narcissisme », l'individu mène effectivement une double existence : « d'un côté, il poursuit ses propres intérêts, de l'autre il est le maillon d'une chaîne qu'il sert contre son gré, ou du moins involontairement »⁹⁸. Comme l'explique encore Christiane Joubert :

L'enfant, en tant que maillon de la chaîne, aura une place à prendre, une charge à assumer dans la lignée généalogique, et comme disait Goethe, « ce que tu as hérité de tes pères, afin de le posséder, conquiers-le ». C'est de cette place-là, et dans une position active, que l'enfant deviendra sujet, appartenant à la chaîne des générations et de ses contemporains.⁹⁹

⁹⁶ *CdM*, p. 258.

⁹⁷ *CdM*, p. 277.

⁹⁸ Sigmund Freud, « Pour introduire au narcissisme », in *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 85-86.

⁹⁹ Christiane Joubert, « Psychanalyse du lien familial », *Le divan familial*, 2004/I, n°12, pp. 161-176.

On ignore bien sûr si telle était l'intention de Giono mais si l'on s'accorde avec Lacan pour voir dans les jeux de mots l'expression de l'inconscient, comme lors d'un « acte manqué », alors cette interprétation onomastique¹⁰⁰ s'avère recevable.

Mais le meilleur argument pour une lecture sonore du roman reste encore la qualité du discours narratif lui-même, truffé de paronomases telles que « une large *éteule* *d'étoiles* tenaient tout le ciel »¹⁰¹ ; « l'*embrasement* blanc des *embruns* d'étincelles »¹⁰². Ici, les signifiants semblent s'appeler, accompagnant et renforçant l'image suscitée par la métaphore au niveau du signifié. Selon Milcent-Lawson qui analyse dans un de ses articles ce procédé, la figure de sens se trouve ainsi subordonnée à la figure de diction : « le jeu des parents phonétiques légitime, en l'ancrant dans la langue, le rapprochement des termes »¹⁰³. Écrit en « langue des oiseaux », *Le Chant du monde* a le même mystère que la parole de vérité de Clara relevée par Antonio : « J'entends tes mots longtemps après, dit-il doucement ; tu ne parles pas comme nous ; explique-moi »¹⁰⁴. Et lorsque Clara répond « Toi non plus tu ne parles pas comme eux, tu parles presque comme moi »¹⁰⁵, c'est tout le potentiel de son héros en voie vers son destin – un destin langagier balisé par le chant des signifiants, celui de la métaphore – qui est suggéré.

Cette invitation à *entendre* le texte et à le faire résonner nous conduit à la dernière partie de notre étude, dédiée au motif de la voix lorsqu'elle désigne dans certaines scènes et de manière métonymique des personnages au rôle particulièrement important pour Antonio dans son parcours initiatique. Dans *Le Chant du monde*, la voix opère souvent comme premier point de contact entre les personnages. Que ce soit à cause d'un obstacle

¹⁰⁰ Tout aussi parlant est le nom de Clara, proche du mot « claire », pour un personnage aveugle chargé d'ouvrir les yeux du héros.

¹⁰¹ *CdM*, p. 77.

¹⁰² *CdM*, p. 138.

¹⁰³ Milcent-Lawson, « L'attraction métaphorique. Etude de corpus de l'œuvre de Jean Giono », pp. 281-294.

¹⁰⁴ *CdM*, p. 75.

¹⁰⁵ *CdM*, p. 75.

qui les sépare ou de la nuit dans laquelle la plupart des rencontres ont lieu, les corps n'apparaissent généralement que dans un second temps, laissant ainsi à la voix le privilège de mettre les êtres en relation. C'est le cas par exemple dès l'incipit, quand Antonio entend au loin l'appel de Matelot :

Depuis l'autre côté du fleuve, on appela :

- Antonio !

Antonio écouta :

- C'est toi Matelot ?

- Oui, je veux te voir.¹⁰⁶

Symétrique à cette scène, on trouve un jeu d'échos par lequel Antonio et Matelot se repèrent le lendemain dans la forêt, avant de partir à la recherche du besson : « [Antonio] se redressa. Il se gonfla plein d'air pour crier. [...] Le cri d'Antonio fit s'envoler les verdiers des deux rives, puis du fond de la forêt l'appel de Matelot répondit »¹⁰⁷. Le long dialogue entre les deux personnages qui a lieu entre ces deux extraits est exemplaire de cette priorité donnée à la voix. C'est en effet dans l'obscurité totale de « la nuit » sur laquelle s'était ouvert le roman qu'Antonio et Matelot ont leur premier entretien. Seule la lueur d'un briquet permet momentanément de voir le visage des deux hommes :

Matelot se mit à battre le briquet. Il souffla sur l'amadou. Il avait, au fond de sa barbe blanche, une bouche épaisse aux grosses lèvres un peu luisantes, bien gonflées.

Il alluma sa pipe. Il donna l'amadou à Antonio. Antonio souffla. Il était maigre de menton et tout sec, avec à peine des lèvres.

Ailleurs, l'obscurité de la scène brièvement rompue par l'extrait ci-dessus et la préséance de la voix qu'elle engendre sont renforcées par l'action des personnages qui cherchent à l'aveugle à quatre reprises à établir un contact physique :

Il mit sa main sur le bras de l'homme.

- Ma main est là, dit-il.

- Où ?

- Devant toi.

- Tu as fait ta pipe ? Donne le tabac.

- Ma main est là, dit Matelot.

¹⁰⁶ *CdM*, p. 7.

¹⁰⁷ *CdM*, pp. 26-27.

Il chercha dans l'ombre pour toucher Matelot.¹⁰⁸

Nous emprunterons à la théorie du cinéma le concept d'« acousmatique » pour qualifier ces situations d'écoute où l'on entend un son sans voir sa provenance, terme musicologique adapté à la théorie cinématographique par Michel Chion. A partir de ce concept, Chion a forgé celui d'« acousmètre », très utile pour l'analyse du *Chant du monde* et désignant :

un personnage invisible que crée pour l'auditeur l'écoute d'une voix **acousmatique** hors-champ ou dans le champ mais dont la source est invisible, lorsque cette voix a suffisamment de cohérence et de continuité pour constituer un personnage à part entière - même si ce personnage n'est connu qu'acoustiquement, pourvu que le 'porteur' de cette voix soit présenté comme susceptible à tout moment d'apparaître dans le champ.¹⁰⁹

Dans le roman, quatre personnages font l'objet d'un tel traitement, de manière plus explicite encore que Matelot. Commençons par observer la scène avec Junie, l'épouse de ce dernier, la veille du départ pour Rebeillard :

- Tu es là homme du fleuve ? demanda Junie du fond de la maison.
- Je suis là, dit Antonio sans se retourner. [...]
- Tu sais ce qui est arrivé par ta faute ?
- Je sais ce qui est peut-être arrivé, dit Antonio, et par la faute de personne. Sors un peu, toi, que je te voie.
- Il entendait là-bas dedans la vieille Junie qui marchait sur son parquet de bois.
- Je te vois sans sortir, comme si je t'avais fait, dit Junie. [...]
- C'est pas pour rien que nous t'avons appelé « Bouche d'or », dit la voix de Junie. C'est parce que tu sais parler. [...]
- Il tourna son visage du côté de cette porte ouverte d'où venaient la voix et le tambour de cette marche rageuse sur le parquet de sapin.
- Tu n'as pas eu de repos avant de nous avoir tirés sur ton fleuve, Antonio, dit la voix. [...]

Il est intéressant que le narrateur supprime progressivement la référence à Junie dans les incises. Cette réduction de l'identité du personnage au profit d'une instance impersonnelle et transcendante contenue dans la métonymie « la voix » traduit le ressenti du héros face à la voix de celle dont on découvre qu'elle le considère comme son propre fils (« comme si je t'avais fait »). Dans cette mise en scène, Junie acquiert nettement les propriétés « surnaturelles » de l'acousmètre définies par Chion : « l'être-partout

¹⁰⁸ *CdM*, pp. 9-11.

¹⁰⁹ Michel Chion, *Audio-vision, Glossaire. 100 Concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*, en ligne : <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>, p. 46.

(ubiquité), le tout-voir (panoptisme), le tout-savoir (omniscience) et le tout-pouvoir (omnipotence) »¹¹⁰, quatre propriétés dans lesquelles on peut voir, d'un point de vue psycho-génétique, celles de la mère pour l'enfant, depuis sa vie intra-utérine jusqu'à la rupture de la dyade par l'intervention du père. A ce stade du récit, le personnage de Junie vient incarner la mère symbolique d'Antonio, la Nature, dont il va devoir se séparer. La scène rehausse la condition osmotique du héros en le mettant dans la situation de l'enfant dominé par la voix de la mère et qui n'a que l'écoute pour entrer en relation avec celle qui l'a engendré¹¹¹.

Le deuxième personnage acousmètre est un des bouviers de la bande à Maudru, dont tout porte à croire qu'il est ce « bon bouvier » dont nous avons déjà parlé :

Antonio se mit à courir vers un labour qu'il avait vu luire. Il cria :

- Bonnes gens ! [...]

- Qu'est-ce que tu veux ? dit une voix dans l'ombre.

- Où es-tu ?

- Dis d'abord qui tu es et ce que tu veux. Et ne bouge pas, dit la voix.

C'était la voix ronde d'un homme de la montagne.

[...]

- Où es-tu ?

- Là.

L'homme était tout à côté de lui mais avec son grand manteau il semblait un tronc d'arbre et il avait parlé avec sa main devant la bouche pour faire croire qu'il était là-bas à gauche.¹¹²

A la différence de la scène précédente, Antonio finit ici par découvrir le corps du « parleur »¹¹³. Seule sa bouche demeure invisible, faisant du bon bouvier ce que Chion appelle un demi-acousmètre :

un personnage qui parle [dont] on a pas encore vu la bouche, [mais seulement] sa main, son dos, ses pieds, sa nuque, etc. [...] Tant que le visage et la bouche ne sont pas révélés complètement, et que l'œil du spectateur n'a pas "vérifié" la coïncidence de la voix avec la bouche, la désacousmatisation est incomplète et la voix conserve une aura d'invulnérabilité et de puissance magique.¹¹⁴

¹¹⁰ Chion, *Audio-vision, Glossaire. 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*, p. 48.

¹¹¹ Voir Marie-France Castarède, « Métapsychologie de la voix », *Champ psychosomatique*, n°48, 2007.

¹¹² *CdM*, p. 41.

¹¹³ Ce mot est employé dans une description du regard de Clara : « Quand on parlait, elle regardait du côté du parleur mais avec un peu de retard et les rayons de ses yeux arrivaient dans les parages de la parole puis ils s'arrêtaient », *CdM*, p. 54.

¹¹⁴ Chion, *La voix au cinéma* (1982), Paris : Cahiers du cinéma, 1993, p. 38.

Ainsi traité, le bon bouvier est d'emblée placé du côté des personnages exerçant sur Antonio un grand pouvoir de fascination, laquelle se confirmera dans les scènes suivantes déjà étudiées, jouant par ailleurs, comme nous l'avons vu, sur *l'être-partout (ubiquité)* du personnage : sa façon de faire croire qu'il est ailleurs en cachant sa bouche n'est pas sans rappeler le dédoublement et la confusion créés par la métonymie du manteau dans la scène de confrontation entre les deux compagnons et les trois bouviers, analysée en première partie.

On retrouve avec Toussaint, troisième personnage acousmètre du roman, ce même processus de désacousmatisation, mais mené cette fois jusqu'à son terme dans une seule et même scène, lors de l'arrivée d'Antonio et Matelot à Rebeillard :

- Entrez tous les deux, dit une petite voix.
- Ce n'était pas une voix d'enfant. Elle avait mué, elle était restée claire et naïve, c'était une voix de bel homme mais il parlait dans l'ombre à hauteur d'enfant.
- Je ferme, dit la voix. Cherchez le mur, marchez contre, il ne faut pas allumer ici. Excuses.
- Marchez franc, dit la voix, c'est tout déblayé. Vous avez le mur ?
- Oui.
- Suivez-le avec la main jusqu'à la porte, là-bas au fond.
- « L'ombre ne compte pas. Moins que l'eau.
- Justement, dit Antonio, si c'était de l'eau j'irais plus franc.
- Je sais, dit la voix. Là, c'est pareil, c'est une question d'assurance.
- Il arriva à la porte avant eux. Il la poussa. Elle ouvrait sur une grande salle toute ceinturée d'ombre avec au milieu une petite île de lumière portant une large table lourde de livres, de papiers, de pierres, d'herbes et une lampe. La main qui poussa la porte était longue, avec de minces doigts blêmes et liants comme des longes de fouet. Elle disparut.
- Entrez, messieurs.
- La voix enfantine et polie les poussa vers la lumière.
- Assieds-toi Matelot, l'autre monsieur aussi.
- Qui savait ce surnom né là-bas de l'autre côté des gorges en pleine forêt de Nibles ?
- C'était un petit bossu à grosse tête. Il sortait de l'ombre.
- Jérôme ! cria Matelot.¹¹⁵

Dans ce cas, ce sont les qualités de *tout-pouvoir (omnipotence)* et de *tout-savoir (omniscience)* que revêt la voix : « je sais, dit la voix. Là, c'est pareil, c'est une question d'assurance. » ; « Qui savait ce surnom [...] ? ». Ainsi défini, Toussaint est perçu dès sa première apparition avec toute l'importance de son rôle dans l'initiation esthétique et philosophique du héros. L'intérêt de cette désacousmatisation réside aussi dans la

¹¹⁵ *CdM*, pp. 126-127.

désillusion qu'elle provoque quant à l'aspect de Toussaint d'abord imaginé en « bel homme », créant ainsi la surprise. Que celle-ci aille dans un sens « négatif » – du beau vers le laid – n'est pas sans pertinence si l'on considère le sens symbolique donné par Chion au phénomène de désacousmatisation :

Cette formulation négative de ce qui pourrait sembler être de révélation et d'achèvement vise à rappeler que dans le processus [...] ce qui est constitué n'est pas un entre plein mais un entre 'en creux', **audio-divisé**, voix et corps, son et image, apparaissant comme ce qui ne peut jamais se compléter et se refermer sur soi-même.¹¹⁶

On aurait ainsi avec Toussaint l'image même du poète, de l'écrivain divisé en sa voix déposée sur le papier, révélant dans une énonciation différée, toujours en attente d'être incarnée dans le prochain lecteur, l'Être dans son inachèvement essentiel et infini.

Quant au dernier personnage acousmètre du roman, il n'est autre que Maudru, le chef des bouviers, lors de son unique rencontre en seul-à-seul avec Antonio. Compte tenu de la valeur positive de la voix dans le roman, on pourrait s'étonner qu'un tel traitement de faveur soit accordé au personnage opposant le plus important de l'histoire. C'est qu'il n'est en réalité pas si « opposant » que cela, une nuance que vient précisément apporter la scène en question, survenant tandis qu'Antonio creuse en haut d'une colline la tombe du neveu de Maudru :

- Ça va le travail ? dit une voix
Antonio releva la tête. Il ne vit personne.
- Ici, dit encore la voix.
C'était une voix d'arbre et de pierre comme le grondement de la forêt dans les échos. [...]
- On t'avait dit de creuser là ?
- Non, dit Antonio, à mon idée.
- C'est un peu près des arbres.
Il y avait au fond de cette voix une tendresse... [...]
- Les morts ont plus de chance que nous. (L'homme avait baissé sa voix. Elle était maintenant toute tendresse et la sauvagerie des mots qui roulaient parfois plus fort dans sa gorge était plus qu'une sauvagerie d'homme qui souffre.)¹¹⁷

¹¹⁷ *CdM*, pp. 183-186.

Le portrait de Maudru dressé ici à travers sa « voix brutale et tendre »¹¹⁸ vient rétablir l'humanité du personnage, en rectifiant la première description que l'on trouve de lui au début du récit : « Il était fort, disait-on, d'une force énorme entassée dans lui avec si peu d'ordre qu'il n'avait plus la figure d'un homme. Dans sa bouche rouge le moindre mot sonnait comme la colère de l'air »¹¹⁹. Dans la scène ci-dessus, la voix est le vecteur d'une sensibilité qui modifie, le temps d'un épisode, la place de Maudru dans l'intrigue, en offrant de lui une tout autre image. Une fois de plus, la voix agit comme point de rencontre entre les êtres, même les plus opposés. Elle révèle la vérité de la personne, contre les « on-dit ». La double personnalité de Maudru fait enfin écho au récit final de Clara sur la « double voix »¹²⁰ de son père :

« Mon père était un homme qui avait deux voix. Une voix simple faite et, dans celle-là, était ce qu'il était vraiment. Une voix faite de tout, et alors là, on en avait la tête tournée à ne plus rien pouvoir démêler de ce qui était la méchanceté, la peine, toujours plus de méchanceté, toujours plus de peine, des choses profondes, du mal et des envies de mal et un petit filet au fond de la voix comme un chien qui lèche ses coups. Il parlait souvent avec cette voix. Elle s'accordait avec son pas d'arrivée comme il lançait sa hache dans le coin.»¹²¹

Dans l'un et l'autre cas, la voix est un creuset d'émotions et peut trahir le sujet qui voudrait se donner telle ou telle apparence. Les affects les plus refoulés y font surface, la voix est chez Giono un lieu de vérité.

Ces quatre scènes acousmatiques prises ensemble font en définitive de la voix un personnage à part entière, à placer à la suite du personnage de la Nature. « La voix » s'y détache comme une entité anonyme, à la fois dedans et dehors, en peine d'un lieu où se fixer, et qui aurait pour fonction de guider Antonio vers l'accomplissement de sa destinée, au rythme du « chant du monde ». La singularité des voix individuelles semble subordonnée à leur commune force d'interpellation. Qu'elle émane d'un locuteur ou d'un

¹¹⁸ *CdM*, p. 185.

¹¹⁹ *CdM*, p. 31.

¹²⁰ *CdM*, p. 274.

¹²¹ *CdM*, pp. 272-273.

autre, la Voix est une. Il est à cet égard significatif que la première parole acousmate adressée au héros soit son prénom et qu'elle provienne de l'autre côté du fleuve, ce fleuve qu'il lui faudra quitter pour aller vers l'inconnu et, progressivement, renaître à lui-même en trouvant sa propre voix : « Antonio cria. La voix s'en alla à trois pas puis revint. »¹²² ; « Il parla pour entendre sa voix »¹²³. Antonio agit ici comme l'écrivain : il prend sa distance avec sa voix dans l'énonciation pour prendre la mesure de sa propre altérité. Une altérité mise en scène par tous les procédés que nous avons analysés, couronnés enfin par l'emploi régulier du discours indirect libre identifiant pleinement le narrateur à son héros et qui, comme la voix acousmate, fait perdre de vue la source de la parole :

En abordant la crête du névé, en roulant dans la neige du sommet il avait pensé à l'aveugle. Avant la chute du jour il avait regardé sous lui tout le déploiement du pays et cherché : où était-elle ? Là, ou là, ou là-bas loin, loin derrière cette montagne bleue ?¹²⁴

En partant de la question des figures du discours, nous avons observé comment la voix narrative du roman se voulait une voix en excès sur le monde qu'elle tente de chanter. La métaphore est apparue comme principe structurant non seulement du discours narratif mais aussi du parcours du héros, destiné à rompre son osmose avec la nature représentée par le fleuve (le liquide amniotique ?) d'où il est issu, pour *voir* le monde au-delà de ses apparences jusqu'à « la grande illumination ». Nous avons décrit l'étonnant filage des figures, basé sur la mémoire du texte, qui superpose à l'ensemble du roman l'imaginaire panique et créateur du narrateur gionien, tout à la fois absent et présent au texte. *Le Chant du monde* aurait pu commencer ainsi : « Je dis : la nuit » (et la nuit fut). En deuxième partie, nous avons observé comment cet excès se trouve prolongé dans le rapport du narrateur à la voix de la nature qui le dépasse et lui arrive de toutes parts selon une logique

¹²² *CdM*, p. 33.

¹²³ *CdM*, p. 34.

¹²⁴ *CdM*, p. 184

nietzschéenne, à l'instar des nombreuses voix acousmates qui peuplent le récit. A eux tous (nature et personnages), ils font entendre la Voix comme vecteur d'initiation à la vérité, à la vie esthétique et à la relation à autrui. Comme le commente Jean-François Durand, *Le Chant du monde* « ouvre le langage comme 'espace commun' dans lequel des subjectivités s'énoncent et se comprennent »¹²⁵ mais aussi, ajouterons-nous, se transforment par leurs résonances et leur incomplétude fondamentale.

Organique et arborescent, *Le Chant du monde* pose la voix et la singularité de la parole qui y est liée à la racine du roman, à partir de laquelle un monde se déploie. La vision cosmique de l'œuvre et l'animisation des éléments ne doivent pas être réduite à un anthropomorphisme, lequel remettrait qui plus est l'humain au centre du monde. Cet apparent anthropomorphisme part au contraire d'une volonté de décentrer ce dernier pour l'intégrer à un grand Tout, et de la croyance profonde – que le roman est en charge de traduire – que la nature est dotée d'une égale sensibilité et d'une connaissance du monde presque supérieure qui empêcheraient l'homme de s'en rendre maître et possesseur. C'est à la parole hors de soi qu'il revient de le dire, selon un mouvement de déprise qui entraîne le narrateur-poète dans les parages de la parole, où l'humain se laisse affecter pour rendre à la nature son pouvoir. Par un accès de parole, le narrateur gionien accède et fait accéder le lecteur à plus grand que soi.

¹²⁵ Durand, *Les métamorphoses de l'artiste : l'esthétique de Jean Giono, de Naissance de l'Odyssee à l'Iris de Suse*, p. 141

Chapitre 3

Le non-dit dans *Ailleurs* de Henri Michaux

Ailleurs est un recueil compilant trois récits de voyages imaginaires intitulés *Voyage en Grande-Garabagne*, *Au pays de la Magie* et *Ici, Poddema*, publiés respectivement en 1936, 1941 et 1946. Alors qu'il a cessé de parcourir le monde, Michaux prolonge et approfondit avec *Ailleurs* l'expérience ses voyages réels racontés dans *Ecuador* et *Un barbare en Asie*, en imaginant librement des peuples encore plus étrangers, toujours plus lointains de ses propres références culturelles, dont il s'agit pour lui de se défaire à tout prix. Comme il l'explique dans *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, le voyage doit pour lui mener à une véritable expatriation. Il procède d'une volonté d' « expulser en lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges. Voyages d'expatriation. »¹. Qualifiés d' « Etats-tampons » par l'écrivain dans son recueil *Passages*, les pays de la Grande-Garabagne, de la magie et de Poddéma sont aussi pour Michaux une protection pour « ne pas souffrir de la réalité » du voyage réel « où presque tout [le] heurte »². Ces pays imaginaires ne sont donc pas de simples échappatoires mais plutôt, le lieu d'une exorcisation de l'angoisse et de la souffrance de l'être-au-monde propres à l'œuvre de Michaux. Les textes font sentir l'obstination de l'écrivain, à la limite du masochisme, à expulser de lui ses attaches, à expérimenter, pour parvenir « y voir le comique », l'insupportable au sens de ce que l'on

¹ Michaux, *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, *Œuvres complètes*, I, Paris : Pléiade, p. CXXXIII.

² « Mes pays imaginaires : pour moi des sortes d'Etats-tampons, afin de ne pas trop souffrir de la réalité. En voyage, où presque tout me heurte, ce sont eux qui prennent les heurts, dont j'arrive alors, moi, à voir le comique, à m'amuser. Mes 'Emonglons', 'Mages', 'Hivinizikis' furent tous des personnages-tampons suscités par le voyage. » *Passages*, *Œuvres Complètes*, II, Paris : Pléiade, p. 350.

ne peut pas soutenir, si ce n'est dans le discours : l'absolument étranger, l'absurde, qui à la fois effraie et attire, comme le narrateur d'*Ailleurs* le confie dans *Au pays de la magie* : « Faut-il que même en ce pays de magie, les villes qui m'attirent, me soient insupportables ? »³. D'où, par ailleurs, la grande violence de la plupart des sociétés imaginées, venant aggraver cette situation d'impossible fusion avec une réalité que l'hospitalité des peuples ne suffit pas à rendre assimilable.

Nous observerons les manifestations de cette dialectique entre distance et fusion au travers des stratégies énonciatives et procédés stylistiques et rhétoriques communément employés dans les trois récits par le narrateur pour ne pas s'avouer le désarroi que lui cause la dialectique en question et pour remédier par la parole au gouffre qui le sépare de l'Autre. Guidés donc par la question du non-dit, nous décrirons diverses caractéristiques du discours : il sera question de ton, d'effacement énonciatif ainsi que de la place du narrataire et du discours d'autrui. Cette analyse de la position singulière du narrateur nous permettra d'éclairer les enjeux poétologiques et philosophiques de ces trois récits pour lesquels la cohésion énonciative nous est apparue comme une clé de compréhension.

1. Persuasion et auto-suggestion

Le ton sobre et contrôlé du discours narratif face à des situations improbables est la première caractéristique, pour le moins déconcertante, des textes d'*Ailleurs*. Les extraits suivants, chacun tiré d'un récit différent, traduisent de façon très juste l'esprit général du recueil :

Quand un Emanglon respire mal, ils préfèrent ne plus le voir vivre. Car ils estiment qu'il ne peut plus atteindre la vraie joie, quelque effort qu'il y apporte. Le malade ne peut, par le fait de la sympathie naturelle aux hommes, qu'apporter du trouble dans la respiration d'une ville entière.

³ Michaux, *Au pays de la magie* (désormais *PM*) dans *Ailleurs, Œuvres Complètes*, III, Paris : Pléiade, 2004, p. 81.

Donc, mais tout à fait sans se fâcher, on l'étouffe.⁴

Entourant le pays de la magie, des îlots minuscules : ce sont des bouées. Dans chaque bouée un mort. Cette ceinture de bouées protège le pays de la Magie, sert d'écoute aux gens du pays, leur signale l'approche d'étrangers.

Il ne reste plus ensuite qu'à les dérouter et à les envoyer au loin.⁵

A Fidouri, ils s'évanouissent et cet évanouissement dure longtemps. Très longtemps. Des semaines. Il ne faut pas pour cela les laisser hors du monde des vivants.

Certains professeurs, spécialistes pour évanouis, entrent en relation avec ces absents et les instruisent.⁶

Comme on le voit, il s'agit à chaque fois de présenter l'impossible avec sérénité voire alacrité. Ainsi que l'explique Dominique Noguez, cela suppose du point de vue de l'écriture de se « laisser guider, emporter par le langage, mais en même temps de le faire travailler, le plier, le dompter »⁷ :

En faisant mine de ne pas s'en apercevoir, on va laisser s'instaurer dans les signes une coupure entre, si l'on veut, la ligne des signifiants et la ligne des signifiés. Autrement et grossièrement dit, on va laisser aller son esprit, laisser batifoler la folle du logis dans l'inconnu, l'invraisemblable, l'horrible ou le saugrenu, tout en laissant filer le langage à son allure habituelle, à son train-train narratif coutumier, sans essayer de l'adapter le moins du monde à l'étrangeté et la cocasserie de ce qu'il aura à signifier.⁸

Cet effet d'entraînement du signifiant auquel l'écrivain soumet son narrateur afin de l'installer dans une position énonciative aussi convaincante que possible repose sur plusieurs stratégies discursives, destinées à (se) persuader de la réalité des pays décrits, ou du moins, de la *possibilité* de leur existence, selon une des grandes obsessions de l'écrivain notamment évoquée dans la préface : « Derrière ce qui est, ce qui a failli être, ce qui tendait à être, menaçait d'être et qui entre des millions de 'possibles' commençait à être, mais n'a pu parfaire son installation... »⁹.

La première stratégie, repérable dans les premiers exemples cités, consiste à adopter une posture exagérément scientifique en décrivant les us et coutumes des populations sur le mode du rapport ethnographique, que Michaux s'amuse à parodier.

⁴ Michaux, *Voyage en Grande-Garabagne* (désormais VGG), dans *Ailleurs, Œuvres Complètes*, III, p. 11.

⁵ *PM*, p. 66.

⁶ Michaux, *Ici, Poddéma* (désormais IP), dans *Ailleurs, Œuvres Complètes*, III, p. 114.

⁷ Dominique Noguez, « Les voyages imaginaires de Michaux », *Revue Liberté, Henri Michaux*, n°11, 1969, p. 14.

⁸ Noguez, « Les voyages imaginaires de Michaux », p. 9.

⁹ *Ailleurs*, p. 3.

L'emploi du présent – moins le présent narratif du fait ponctuel que le présent intemporel de l'habitude – ainsi que l'absence totale de déictiques situent les descriptions hors de toute situation concrète et confèrent au narrateur une aura d'autorité. Quelquefois même est employé le futur, celui de la loi, de l'événement immanquable :

Si, tandis qu'un Emanglon fête chez lui quelqu'un, une mouche entre dans la pièce où ils se trouvent, l'invité, fût-il son meilleur ami, *se lèvera et se retirera* aussitôt sans dire un mot, avec cet air froissé qui est inimitable.¹⁰

Ainsi, le narrateur ne donne pas dans ce récit ses impressions de voyage, il ne raconte même pas ce qu'il a vu, mais *fait voir* sans détours la réalité quotidienne des habitants. Alain Rabatel identifie ce procédé de retrait du narrateur par l'expression d'*effacement énonciatif*, « laissant penser que les événements ou les arguments présents sont indépendants de toute intervention du sujet parlant »¹¹. On retrouve également ce concept chez Patrick Charaudeau sous l'expression de « simulacre énonciatif », désignant « un 'jeu' que joue le sujet parlant, comme s'il lui était possible de ne pas avoir de point de vue, de disparaître complètement de l'acte d'énonciation et de laisser parler le discours par lui-même »¹². L'objectivité qui ressort de cette simulation/dissimulation ludique du narrateur se rapproche d'une certaine manière de l'énonciation mythologique dans la mesure où elle implique une vérité qui n'a pas à se justifier, reposant entièrement sur la parole énoncée, désobjectivée de part et d'autre de la phrase. Inventer un monde, telle est l'ambition de l'auteur. Dans son article « Michaux l'intermédiaire », Raymond Bellour s'est intéressé au lien entre les récits de voyages imaginaires de Michaux et l'écriture du mythe. Selon lui,

C'est paradoxalement par une destruction du moi qui abolit du même coup les limites du monde connu que se construit un monde autonome, ouvert, aléatoire, qu'on peut dire mythique, même s'il se restreint à la sphère d'expérimentation d'une individualité qui n'admet pour objectivité que celle dont elle se saisit et qui l'affecte.¹³

¹⁰ VGC, p. 22

¹¹ Alain Rabatel, « Effacement énonciatif et discours rapportés », *Langages*, n° 156, 2004, p. 4

¹² Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris : Hachette, 1992, p. 650

¹³ Raymond Bellour, « Michaux l'intermédiaire », *Revue L'Homme*, n° 111/112, 1989, p. 198

On perçoit ce paradoxe entre récit affecté par l'expérience individuelle¹⁴ et description impersonnelle d'un monde autonome dans l'alternance régulière des passages descriptifs avec des passages à proprement parler narratifs, où le narrateur se met en scène au contact des populations, plus ou moins étonné par leurs pratiques et s'efforçant d'apprendre la logique et les codes qui régissent leurs sociétés :

Comme j'entrais dans ce village, je fus conduit par un bruit étrange vers une place pleine de monde au milieu de laquelle, sur une estrade, deux hommes presque nus, chaussés de lourds sabots de bois, solidement fixés, se battaient à mort. Quoique loin d'assister pour la première fois à un spectacle sauvage, un malaise me prenait à entendre certains coups de sabots au corps, si sourds, si souterrains. Le public ne parlait pas, ne criait pas, mais uhuhait.¹⁵

Je vis un jour un lézard au bord d'un champ qu'il traversait avec peine. Gros comme le bras, il laissa une ornière de près d'un demi-mètre comme s'il avait pesé non quelques livres mais au moins une tonne.

Je m'étonnai. « Ils sont au moins une cinquantaine dedans », me dit mon compagnon. « Une cinquantaine de quoi ? De lézards ?

- Non, dit-il, d'hommes et je voudrais bien savoir lesquels », et vite il courut chez les voisins s'enquérir des absents. Qui ? Cela seul l'intriguait et jamais je n'en pus savoir davantage. Par quelle magie et dans quel but invraisemblable des gens se fourraient-ils ainsi à l'étroit dans ce tout petit corps de lézard, voilà quel était le sujet de mon étonnement [...].¹⁶

Le passage au temps passé du récit crée un contraste avec les descriptions au présent où jamais le narrateur ne s'étonne de ce qui l'avait pourtant dans un premier temps déstabilisé, comme encore dans ces deux autres passages : « Ensuite, je dus partir pour Kadnir, j'étais excédé et désespéré. »¹⁷ ; « J'étais confondu ! »¹⁸. Le mode froid et scientifique du constat dans les descriptions est mis au service d'un contrôle de l'affect, exprimé dans les extraits ci-dessus où le « je » ne renvoie que secondairement à l'énonciateur : il désigne ici en premier lieu le narrateur comme personnage d'une action passée qu'il s'agit justement de *faire passer* par le biais des descriptions objectives qui entourent les passages narratifs :

Ce combat a lieu ordinairement entre proches parents, afin que la combativité soit plus grande. On devine tout de suite quels sont les combats les plus appréciés. La différence d'âge d'une génération à l'autre ne compte pas, pourvu que les forces physiques soient équilibrées.¹⁹

¹⁴ « Ensuite, je dus partir pour Kadnir, j'étais excédé et désespéré. », *VGG*, p. 36 ; « J'étais confondu ! », *IP*, p. 112

¹⁵ *VGG*, p. 5.

¹⁶ *PM*, p. 88.

¹⁷ *VGG*, p. 36.

¹⁸ *IP*, p. 112.

¹⁹ *VGG*, p. 6.

Et précédent le deuxième extrait, ce paragraphe où tout semblait encore aller de soi :

S'ils ont besoin d'eau, ils ne laisseront pas un nuage en l'air sans en tirer de la pluie. Je l'ai vu faire plus d'une fois. N'y aurait-il même aucun nuage en vue, pourvu qu'il existe une suffisante humidité dans l'atmosphère, ils vous feront bien vite apparaître un petit nuage, très clair d'abord, presque transparent, puis blanc, d'un blanc lourd et rondelet, enfin gris, et vous le feront alors dégorger son eau sur le pré ou sur le verger qu'ils tenaient à arroser.²⁰

Il est ici surprenant que le narrateur ne s'étonne pas un instant d'un fait pourtant tout aussi « invraisemblable » que l'histoire du lézard. Les passages narratifs semblent avoir pour fonction de rehausser en creux celle du discours descriptif, à savoir, convaincre celui-là même qui le tient, selon une logique d'auto-suggestion.

Comme il apparaît dans les deux derniers extraits, ce discours auto-suggestif est perceptible dans la mention d'un narrataire auquel le narrateur parfois s'adresse, que ce soit à travers l'usage du « on » collectif (« on devine ») ou du pronom « vous » (« ils vous feront bien vite apparaître ») dont voici quelques autres exemples :

[...] il faut éviter de leur parler de fenêtres et ne jamais en inviter un chez vous, si vous en avez une de percée, quand bien même elle serait fermée, barricadée, hors d'usage, ou dans une pièce de débarras. Jamais il ne vous le pardonnerait.²¹

L'Emanglon, vous avez pu le deviner, n'a pas un caractère à aimer être dérangé.²²

Ils donnent, par contre, sans hésiter des noms aux ruisseaux. Et à eux-mêmes, direz-vous ? Que non, pas toujours et pas avant d'avoir atteint l'âge adulte.²³

Vous voyez souvent dans le soir, des feux dans la campagne. Ces feux ne sont pas des feux. Ils ne brûlent rien du tout.²⁴

Ces « vous » possèdent ici différentes fonctions. Dans le premier exemple, le pronom en appelle à l'écoute attentive du lecteur de guide de voyage recherchant conseils et recommandations. Dans le deuxième et le troisième, il s'agit du « vous » de l'énonciataire en tant que *co-énonciateur*²⁵ en charge de co-construire le sens du discours

²⁰ *PM*, p. 88.

²¹ *VGG*, p. 20.

²² *VGG*, p. 14.

²³ *IP*, p. 115.

²⁴ *PM*, p. 68.

²⁵ Mary-Annick Morel, Laurent Danon-Boileau, *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français*. Gap, Paris : Ophrys, 1998.

de l'énonciateur et dont celui-ci fait à ce titre mine d'anticiper les réactions. Dans le quatrième enfin, il désigne le narrataire comme personnage potentiel du voyage raconté. Dans tous les cas, la figure du narrataire est un miroir dans lequel se mire le narrateur, qui se parle à lui-même par l'intermédiaire d'un narrataire construit dans et par le discours. On imagine par exemple que le narrateur a commis l'erreur contre laquelle il met en garde son « lecteur » et qu'en disant cela, il tente de rattraper cette erreur²⁶.

Pour se convaincre de la réalité de ces incroyables sociétés et tenter d'adhérer *via* le discours à leur manière d'être et de penser, le narrateur s'appuie sur deux des trois éléments de la rhétorique définie par Aristote : le *logos*, discours rationnel et logique apte à persuader, et l'*ethos*, c'est-à-dire la prestance et la mise en confiance devant produire une impression favorable sur l'auditoire²⁷ et dans le cas d'*Ailleurs*, sur le narrateur lui-même divisé entre son expérience déroutante et son désir de la dépasser pour la transformer en savoir. Au niveau du *logos*, on trouve donc le côté didactique du discours basé sur :

- les connecteurs logiques : « *Donc*, mais sans tout à fait se fâcher, on l'étouffe » ;
« En effet, ce peuple faible ne peut réussir au dehors que par trahison »²⁸ ;
« *comme* ils sont très fiers »²⁹ ; « *En somme*, Les Emanglons sont des Yoffes »³⁰ ;
« *Telles sont* leurs constructions. *Pour ce qui est* d'habiter [...] »³¹ ; « *Si bien qu'*ils ne savent presque rien les uns des autres »³² ;

²⁶ Il en va de même pour ce passage : « Dans ce pays, je ne saurais assez conseiller de voyager seul, avec un tout petit train de bagages, qu'on puisse cacher au besoin dans un fossé », *VGG*, p. 51.

²⁷ Aristote, *Rhétorique*, Paris : Les Belles Lettres, (1932) 1980.

²⁸ *VGG*, p. 41.

²⁹ *VGG*, p. 30.

³⁰ *VGG*, p. 29.

³¹ *PM*, p. 93.

³² *IP*, p. 115.

- le métadiscours : « Le fait énoncé ici est à mettre en relation avec ce que je dis ailleurs de la capsule »³³ ; « Si la méchanceté est le mobile, gare au coup de frein (*voir chapitre du coup de frein*) »³⁴

- et la parenthèse visant à expliquer, nuancer, préciser ou étayer le propos :

D'abord ils lui appliquent sur la tête un formidable coup de bâton qui l'assomme. (*Il faut qu'un homme reste en dehors de sa maladie.*)³⁵

Encore maintenant, la règle générale est de passer l'âge mûr sous Terre (*plus exactement, la fin de l'âge mûr*).³⁶

Ailleurs, ne couronnant que le sol de la plaine déserte, une tour écroulée (*construite « écroulée »*).³⁷

Ceux qui appartiennent, sans intermédiaire, aux Pères du pot, on leur enfonce (*tandis qu'ils sont encore jeunes*) un clou dans le crâne.³⁸

Le narrateur d'*Ailleurs* use sans modération de la parenthèse. Son contenu a peu d'importance, il s'agit surtout de convaincre par la forme et de se donner une consistance, comme dans la suivante, qui semble absolument incompréhensible mais renforce l'autorité du narrateur : « Le Mage Ani prétend pouvoir prélever le pshi... de la femme qu'il recherche (le pshi n'est pas le double), l'attirer à lui »³⁹. En guise de transition avec les moyens de l'*ethos*, notons que la parenthèse a par ailleurs l'avantage de servir à la fois le *logos* et ce dernier, en permettant un rapprochement complice du narrateur avec son narrataire, dans ce qui d'un point de vue énonciatif se présente, pour reprendre l'expression de Catherine Fromilhague, comme « un commentaire souterrain de l'énoncé »⁴⁰. Celui-ci est à même d'accroître la confiance du narrataire de par sa dimension intimiste. A l'oral, ce genre d'aparté pourrait éventuellement être accompagné d'un regard droit dans les yeux, voire d'un clin d'œil.

³³ *PM*, p. 83.

³⁴ *PM*, p. 67.

³⁵ *VGG*, p. 21.

³⁶ *PM*, p. 77.

³⁷ *PM*, p. 93.

³⁸ *IP*, p. 128.

³⁹ *PM*, p. 83.

⁴⁰ Catherine Fromilhague, « Les figures de construction », *Les Figures de style*, Paris : Armand Colin, 2010, p. 38.

En ce qui concerne l'*ethos* donc, il passe principalement par ce que Noguez perçoit comme une « *bonne volonté* »⁴¹ du langage, l'expression d'une sincérité apte à séduire l'auditoire. Celle-ci se manifeste, outre l'usage de la parenthèse, dans un certain nombre de modalisations telles que :

- l'approximation : « *une sorte de cristallisation collective* » ; « *une espèce de dégel intérieur* »⁴² ;
- la concession et la restriction : « *il est vrai que je n'en vis qu'un* »⁴³ ; « Chez les Emanglons – *du moins* dans la principauté d'Aples »⁴⁴ ; « On ne peut pas demander, *il est vrai*, à toutes les troupes un pareil brio »⁴⁵
- l'hésitation frôlant l'aveu d'ignorance : « paraît-il », « peut-être », « semble-t-il », « si j'ai bien compris », « je ne sais » ;
- voire, de façon relativement exceptionnelle, tout de même un certain étonnement : « Il est vraiment curieux que » ; « Elle emplît la nuit de doux gémissements, qui se mêlent de façon étonnante à la nuit et l'agglutinent »⁴⁶ ; « Ce qui étonne en eux, c'est un fond rin-rin »⁴⁷.

Il faut remarquer toutefois que ces modalisations n'affectent pas l'autorité du narrateur quant à la vraisemblance des êtres et des faits racontés. Les hésitations par exemple ne portent généralement pas sur l'objet de la description mais sur l'exactitude de la description elle-même. De même, l'étonnement parfois exprimé ne porte pas sur le premier niveau de la description mais sur le second, où le fait premier, aussi invraisemblable soit-il, a déjà été accepté sans aucune remise en question, comme ici :

Des portes battent sous l'eau.

⁴¹ Noguez, « Les voyages imaginaires de Michaux », p. 10.

⁴² VGG, p. 18.

⁴³ PM, p. 85.

⁴⁴ VGG, p. 15.

⁴⁵ VGG, p. 61.

⁴⁶ VGG, p. 27.

⁴⁷ VGG, p. 37.

Il faut savoir les entendre. Ainsi l'on peut connaître son avenir tout proche, celui de la journée. Ce que savent remarquablement faire les voyantes qu'on rencontre au bord de la mer, en espoir de clientèle.

Par avance, elles entendent battre toutes les portes par lesquelles vous passerez ce jour-là, quelques nombreuses démarches que vous fassiez, et voient les gens rencontrés de l'un et de l'autre côté des portes et ce qu'ils vont dire et décider.

C'en est stupéfiant.⁴⁸

Qu'il y ait des portes sous l'eau n'a pas l'air de surprendre le narrateur, en revanche, il s'extasie devant le don des voyantes. Ailleurs enfin, l'étonnement concerne, comme dans l'avant-dernier exemple donné, un fait qui reste inaccessible au lecteur : « Ce qui étonne en eux, c'est un fond rin-rin »⁴⁹, creusant ainsi davantage la distance entre lui et le narrateur. Ce faisant, celui-ci se maintient dans sa position supérieure de voyageur savant et averti, et le lecteur se voit forcer à s'habituer à l'incroyable, à accepter l'incompréhensible, ainsi que l'anticipait Michaux dans la préface : « Certains lecteurs ont trouvé ces pays un peu étranges. Cela ne durera pas. Cette impression passe déjà »⁵⁰. Comme l'écrit Maurice Blanchot dans un petit ouvrage consacré à Michaux, *Ailleurs* entraîne le lecteur dans un univers dont l'étrangeté « littéralement [...] ne rime à rien » et à propos duquel « nous nous interrogeons en vain »⁵¹. L'explication attendue ne vient jamais ; le lecteur doit se résoudre à cet univers sans repères.

Une autre astuce pour persuader de la véracité de cet univers consiste à comparer certains éléments de ces pays avec le monde réel, de sorte à en dessiner les limites, comme un continent que l'on n'aurait pas encore découvert, et pour souligner le caractère inusité des pays visités. En cela, les pays imaginaires de Michaux ne relèvent pas du merveilleux. La présence d'éléments réels dans le récit contraint le lecteur à mettre le caractère inédit des pays au compte, non pas de l'invention du locuteur, mais de ses propres lacunes en connaissances géographiques :

⁴⁸ *PM*, p. 68.

⁴⁹ *VGG*, p. 37.

⁵⁰ *Ailleurs*, p. 3.

⁵¹ Maurice Blanchot, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours : Farrago, 1999, p. 22.

Son aspect extérieur donc : *un peu comme la loutre*, mais le corps plus tassé, et les yeux munis de trois paupières.⁵²

C'est là qu'il faut, pour diriger les opérations, un capitaine astucieux ! *Pas de ces petites mêlées comme en Europe*.⁵³

Les Mages *haïssent nos pensées* en pétarade. Ils aiment demeurer centrés sur un objet de méditation.⁵⁴

Ces comparaisons sont là pour mettre le lecteur en position d'apprenti voyageur encore ignorant face à un narrateur qui vient du même monde que lui et en saura toujours plus : « Il s'agissait d'huile gelée, tout simplement, pense le lecteur. Non. La différence s'impose »⁵⁵.

Enfin, comme pour consolider son image de savant ethnographe, le narrateur n'hésite pas à recourir à des phrases brèves et des propositions tantôt nominales tantôt infinitives, dans un style typographique qui rappelle celui de la prise de notes sur le terrain :

SUR LA PLACE D'ORPDOP

Quelques Omobuls obèses causent eaux et climats. [...]
 Chapeaux à glands, robes à glands, parasols à glands. Oisifs et oisives se prélassent.
 Douces confiseries de toutes parts apportées.
 On goûte, on mâche, on salive. [...]
 Il est midi.⁵⁶

Visages-canon !
 Visages toujours braqués, visages toujours tonnants.
 Eviter ceux qui ont le visage-canon.⁵⁷

Le tour direct de ces passages renforce le caractère implacable de la présentation. L'effacement énonciatif y est complet. En se fondant ainsi dans les scènes observées, le narrateur supprime à nouveau tout point de vue. Il n'existe rien entre lui et ce qu'il observe. Comme les magiciens expérimentés du pays de la Magie, il joue à enlever la

⁵² VGG, p. 17.

⁵³ VGG, p. 61.

⁵⁴ PM, p. 102.

⁵⁵ PM, p. 99.

⁵⁶ VGG, pp. 30-31.

⁵⁷ PM, p. 94.

« capsule » qui sert de « medium entre le contemplateur et le paysage », action qui « rend heureux incommensurablement » et « vous mène simplement au bord de l'extase »⁵⁸.

Toutes ces stratégies et cette joie de la description impersonnelle contribuent à rendre *possibles* ces pays imaginaires qui n'ont pas pu « parfaire leur installation » dans le monde réel, à leur donner une Raison, laquelle n'est pas à chercher en dehors d'eux-mêmes car elle ne se soutient que du discours qui, magiquement, les fait exister. On touche là un problème important du recueil, celui de l'arbitraire par opposition à la nécessité. Aucune justification, aucun principe ordonnateur supérieur ne vient conférer à l'organisation des sociétés un caractère nécessaire. D'emblée, on est plutôt placé face à la vision de mondes auto-suffisants et hors du temps, dans un flou historique par ailleurs posé au début de la préface : « Les dates précises manquent »⁵⁹. L'arbitraire est poussé à son paroxysme dans les manipulations ludiques du signifiant faites par l'écrivain, lorsqu'il semble par exemple prendre au pied de la lettre le mot « dévisager » pour imaginer une pratique terrifiante qui aurait lieu au pays de la Magie :

Là, les malfaiteurs, pris en flagrant délit, ont le visage arraché sur-le-champ. Le Mage bourreau aussitôt arrive.
Il faut une incroyable force de volonté pour sortir un visage, habitué comme il l'est, à son homme.
Petit à petit, la figure lâche.
Le bourreau redouble d'efforts, s'arc-boute, respire puissamment.
Enfin, il l'arrache.⁶⁰

Ailleurs dans le même récit, Michaux joue sur les sons du mot « berge » pour concevoir un « Berger d'eau », qui « siffle une source et la voilà qui se dégageant de son lit s'avance en le suivant » :

J'ai vu un de ces bergers – je collais à lui, fasciné – qui, avec un petit ruisseau de rien, avec un filet d'eau large comme une botte, se donna la satisfaction de franchir un grand fleuve sombre. Les eaux ne se mélangent pas, il rattrapa son petit ruisseau intact sur l'autre rive.⁶¹

⁵⁸ *PM*, pp. 83-84.

⁵⁹ *Ailleurs*, p. 3.

⁶⁰ *PM*, p. 74.

⁶¹ *PM*, p. 73.

Michaux ne fait en réalité autre chose ici que ce dont il s'étonne dans ce même pays, où ce qu'il croyait dans un premier temps être une « manière de parler » s'est avéré littéralement vrai :

Quand on me parlait d'horizon retiré, de Mages qui savaient pour enlever l'horizon et rien que l'horizon, laissant visible tout le reste, je croyais qu'il s'agissait d'une sorte d'expression verbale, de plaisanterie uniquement sur la langue.
Un jour, en ma présence un Mage retira l'horizon autour de moi.⁶²

Ce travail gratuit sur la langue s'observe également au niveau des noms étranges donnés aux différents peuples. Tous sont formés de syllabes que l'auteur semble avoir combinées au hasard, pour le pur plaisir de faire violence au langage : LES MAZANTES ET LES HUABURES, LES OSSOPETS, LES BAULARS, LES PALANS, LES VIBRES, LES MASTADARS, LES KALAKIES, LES NANS, LES OURGOUILLES, LES ECALITES.

Mais, comme on le voit dans l'extrait précédent, il n'est pas certain que le narrateur se contente tout à fait de cette « raison immédiate », à la fois linguistique et idéologique, sur laquelle sont basées les descriptions de ces sociétés, et donc de l'arbitraire, confinant parfois avec la tyrannie, qui les caractérise (de là leur grande violence, parallèle à celle de la langue). Le doute ne cesse en effet de planer sur ce discours qui semble plus chercher à persuader celui qui le tient que celui à qui il feint de s'adresser. Sous le texte résonne un grand Pourquoi ? ou Comment est-ce possible ? que l'absence majoritaire de médiation narrative semble chercher à taire. De scène en scène, le narrateur avance sans presque jamais se retourner, tentant se s'oublier soi-même. Dans *Au pays de la magie* par exemple, il laisse brièvement apercevoir sa perplexité avant de l'ignorer aussitôt en coupant court à sa réflexion :

Un ours, c'est la paix.
Voilà qui est vite dit. Ils en sont en tout cas persuadés, prétendant que les enfants s'élèvent plus facilement, dès qu'il y a un ours dans la maison.⁶³

⁶² *PM*, p. 89.

⁶³ *PM*, p. 89

C'est ainsi que l'on peut suivre Raymond Bellour lorsqu'il écrit :

La recherche d'origine y est constante, en ce sens que l'événement est toujours plus ou moins en quête de son fondement, qu'il ne trouve pourtant que dans son actualité même. Au point que le monde à chaque instant paraît prêt à se reformer (comme à se défaire), selon les dispositions du moment⁶⁴.

Le fondement manquant en question est cette explication, cette justification qui tarde à venir. Le récit semble pris dans un présent auto-suffisant qui ne requiert pas de retour à un ordre structurant que l'on voudrait voir à la base des sociétés décrites. Une certaine gratuité de l'énonciation caractérise les descriptions, dépourvues de logique à laquelle s'accrocher, en dépit de l'effort du *logos* et de l'*ethos* pour former un discours convaincant.

2. Ailleurs comme ici-même

Cette actualité de l'événement pourtant en quête d'une justification nous amène à étudier la dialectique entre distance et fusion à l'œuvre dans *Ailleurs*, du fait de la volonté du narrateur de combler par le discours la distance interculturelle qu'il a pu expérimenter lors de ses voyages, ainsi qu'en témoignent les passages narratifs. Contrairement au narrateur des *Immémoriaux*, le narrateur d'*Ailleurs* se pose et se manifeste en étranger des peuples décrits. Déambulant d'un village à l'autre, le narrateur nous présente leurs caractéristiques principales mais il n'agit dans ce monde qu'à titre de spectateur. Il assiste à son voyage plus qu'il ne le vit. Comme il est suggéré dans la préface, le récit est à lire comme le produit d'un échec d'assimilation :

L'auteur a très souvent vécu ailleurs : deux ans en Grande-Garabagne, à peu près autant au pays de la Magie, un peu moins à Poddema. Ou beaucoup plus. Les dates précises manquent. Ces pays ne lui ont pas plu excessivement. Par endroits, il a failli s'approprier. Pas vraiment. Les pays, on ne saurait assez s'en méfier. Il est revenu chez lui après chaque voyage. Il n'a pas une résistance infinie.⁶⁵

⁶⁴ Bellour, « Michaux l'intermédiaire », p. 199

⁶⁵ *Ailleurs*, p. 3.

On voit que cet échec est en partie volontaire : « l’auteur » est comme Michaux contre la notion de « pays », il refuse toute *attache* culturelle, ce qui ne va pas sans contredire à première vue la dernière phrase de l’extrait, où il confesse tout de même son attachement à son « chez lui ». Ce qu’il faut comprendre ici, au vu de ce qui se passe dans les récits, c’est son refus de rester dans la sphère du Même, un refus dont témoigne le mouvement d’aller-retour qui structure le livre et reflète le « semi-nomadisme » de Michaux revendiqué dans *Emergences-Résurgences* :

Autre menace de fixation : la peinture elle-même créant, bien connu des peintres, un état de besoin. Voilà qui mettrait fin à mes voyages soudains à mes départs en coups de vent. Gare à l’assujettissement !
Hésitation. Transition.⁶⁶

Michaux est un homme, un écrivain du *rhizome* au sens deleuzien du terme : sa vie et son œuvre dessinent d’innombrables « lignes de fuite » qui cherchent à rompre, à sortir du cadre de la structure pour produire une « déterritorialisation » :

Déterritorialisation est le mouvement par lequel “on” quitte le territoire. C’est l’opération de la ligne de fuite. Mais des cas très différents se présentent. La déterritorialisation peut être recouverte par une reterritorialisation qui la compense, si bien que la ligne de fuite reste barrée : on dit en ce sens que la D est *négative*. [...] Un autre cas se présente lorsque la déterritorialisation devient positive, c’est-à-dire s’affirme à travers les reterritorialisations qui ne jouent plus qu’un rôle secondaire, mais reste cependant *relative*, parce que la ligne de fuite qu’elle trace est segmentarisée, divisée en “procès” successifs.⁶⁷

« Du mouvement, écrit Michaux, car je ne veux pas de l’immobile – ou alors du mobile dans l’immobile »⁶⁸. Les titres choisis pour ses recueils parlent d’eux-mêmes : *Passages* (1950), *Mouvements* (1952), *L’infini turbulent* (1957), *Une voie pour l’insubordination* (1980), *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions* (1982), *Déplacements, dégagements* (1985), etc. Le voyage est donc pour l’écrivain nécessaire à condition qu’il ne donne pas lieu à assimilation qui l’enfermerait à nouveau dans le connu, le prévisible, l’ordinaire. De même qu’il ne veut pas rester coincé chez lui, il doit pouvoir quitter les

⁶⁶ Michaux, *Emergences-Résurgences, Œuvres Complètes*, III, p. 551.

⁶⁷ Deleuze & Guattari, *Mille plateaux*, p. 634.

⁶⁸ Michaux, *Œuvres Complètes*, III, p. 545.

pays visités « en coups de vent ». D'où cette dialectique entre distance et fusion sur laquelle nous allons nous concentrer, grâce à laquelle le narrateur cherche à se maintenir sur la limite entre Même et Autre, dans ce lieu du *passage*, du seuil, de la transition, à la façon d'un traducteur, activité à laquelle Michaux s'identifie d'ailleurs dans la préface : « Il traduit aussi le Monde, celui qui voulait s'en échapper. Qui pourrait échapper ? Le vase est clos »⁶⁹. La métaphore du vase n'est pas sans rappeler celle de Walter Benjamin dans sa théorie de la traduction présentée dans *La tâche du traducteur* :

De la même manière la traduction, au lieu de reproduire le sens de l'original, doit amoureusement et en détail incorporer le mode de signification de l'original, rendant ainsi reconnaissable l'original et sa traduction comme des fragments dans un langage plus grand, exactement comme deux fragments d'un même vase.⁷⁰

Chez Michaux, le vase désigne le « Monde », chez Benjamin, le *langage* constitué des différentes langues du monde. Dans les deux cas, on est face à un domaine d'existence par définition « clos » en effet, dans lequel la confrontation à l'autre – autre réalité possible, autre langue – permet si ce n'est d'en sortir, tout au moins d'en explorer tout l'intérieur et peut-être, d'en toucher les contours pour entrevoir ainsi la possibilité d'un « tout-ailleurs » aussi indéfini qu'infini. A défaut de pouvoir connaître le Tout-Autre, Michaux, comme le traducteur, peut toujours altérer le Même. Dans la préface du livre, Michaux envisage « la présence de l'inconnu tout près du connu », dans laquelle on peut voir ce lieu limitrophe⁷¹ (« tout près ») d'altération du Même. C'est bel et bien là que se déroule les récits d'*Ailleurs*, en présentant des pays à la fois très proches des nôtres par la cohérence et la logique internes dont ils sont qualifiés, ce « naturel » auquel Michaux fait référence dans la préface⁷², et très différents, par le caractère improbable de cette nature. Un paradoxe résultant de la démarche de l'auteur se donnant pour tâche de

⁶⁹ *Ailleurs*, p. 3.

⁷⁰ Walter Benjamin, *La tâche du traducteur*, *Œuvre I*, Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 2000, p. 257.

⁷¹ De même, dans la postface de *Plume*, Michaux affirme : « MOI n'est qu'une position d'équilibre », *Plume*, *Œuvres Complètes*, I, Paris : Pléiade, 1998, p. 663.

⁷² « Ces pays, on le constatera, sont en somme parfaitement naturels », *Ailleurs*, p. 3.

faire de cet *ailleurs* un *ici*, soit d'abolir la distance qui le sépare de l'autre mais sans s'y confondre tout à fait, car, comme le note Laurent Jenny à propos de récit de voyages réels qui suivent la même logique, « le dire n'est pas [chez Michaux] un moyen de représentation mais l'outil d'une activité de repérage, d'appropriation et d'habitation provisoire des singularités mondaines, même les plus apparemment antipathiques du voyageur ». ⁷³

Ceci explique notamment la subtile intégration du discours d'autrui dans le discours du narrateur mis en place dans le texte. Mis à part quelques dialogues rapportés dans les passages narratifs, on trouve, dans les trois récits d'*Ailleurs*, assez peu de discours rapporté au style direct, ce qui peut aisément se comprendre si l'on considère que le discours direct marque une limite nette entre narrateurs et personnages, chose que le texte cherche précisément à éviter. Mais la parole d'autrui n'est pas absente pour autant, au contraire, tout se passe comme si les descriptions étaient tout entières tenues sur le mode du discours indirect libre, comme si le narrateur ne faisait que répéter, sans nécessairement bien comprendre, ce qu'on lui avait expliqué des règles et pratiques, sur le modèle de cet énoncé exceptionnellement rapporté au style direct dans *Voyage en Grande-Garabagne* :

« Car, disent-ils, un célibataire, il faut toujours s'en méfier. Un jour, il tuera, violera une fillette, à qui cela fera grand mal, voudra fonder une nouvelle religion, deviendra excessivement honnête et logique, et il n'y aura plus aucun plaisir à vivre avec lui. » ⁷⁴

Ou encore ceux-ci, dans *Au pays de la Magie*, cette fois sans guillemets, fonctionnant comme des moments de transition entre discours direct et discours librement rapporté :

Si l'on pouvait, disent-ils, débarrasser des eaux tous les poissons-aiguilles, le bain serait une chose si ineffablement délicieuse qu'il est bon même de n'y pas songer, car cela ne sera jamais, jamais. ⁷⁵

Il se forme, disent-ils, en la plupart des gens qui regardent un paysage, une capsule. ⁷⁶

⁷³ Jenny, « Style d'être et individuation chez Henri Michaux », *Fabula LHT*, n° 9, 2012, § 2.

⁷⁴ *VGG*, p. 15.

⁷⁵ *PM*, p. 73.

⁷⁶ *PM*, p. 83.

Ils n'arrivent pas à prendre le bâillement du bon côté. Leur honneur, pensent-ils, est là engagé.⁷⁷

Autre indice de ce grand discours indirect libre que constituent les récits d'*Ailleurs*, cet exemple déjà cité, où l'origine discursive des faits décrits apparaît après coup : « Un ours, c'est la paix. *Voilà qui est vite dit* ». Cet énoncé pourrait très bien ponctuer chacune des descriptions. Le narrateur n'est pas à l'origine de son propre discours. Celui-ci est tissé du discours des habitants auprès desquels, on imagine, le voyageur s'est enquis des croyances et des habitudes. Son énonciation est pour ainsi dire creuse. Elle est une coquille désespérément vide qui se cherche une consistance dans la parole de l'autre.

Le discours indirect libre est particulièrement visible dans les phrases exclamatives et interrogatives qui scandent régulièrement le récit, imitant les opinions et réactions des habitants face à certaines situations.

Une odeur, un parfum complexe occupe toujours la demeure d'un Emanglon. S'il est frustré et vulgaire, c'est la fumée de bois qui la donne avec un peu d'herbes sèches, bien dense, et dont il se saoule.

Vulgarité !⁷⁸

Au-dessus de la porte d'entrée de sa maison est gravée en relief dans la pierre ou le bois une grosse tête d'homme. Cette figure exprime une tranquillité en route vers la colère. Attachées à un court gilet, pendent devant la porte, et jusqu'au sol, deux jambes de pantalon. Grâce à cette disposition, le visiteur qui entre écarte les jambes du pantalon.

Voilà qui est grossier !⁷⁹

... Il lui casse une armoire sur la tête. *Quelle joie, même si le bois n'est pas bon !⁸⁰*

L'homme du pays de la Magie sait bien cela. Il sait que la journée existe et très forte, très soudée, et qu'il doit faire ce que la journée ne tient pas à faire.

Il cherche donc à sortir sa journée du mois [...].

[...] Il s'en rend maître. Et vite à l'important, vite, obligé qu'il sera – *hélas !* – à abandonner la journée à l'enclenchement des suivantes au plus tard vers minuit. *Mais que faire ?* C'est là le tribut de l'existence animale.⁸¹

Il semble ici difficile d'imaginer qu'il s'agit des propres réactions du narrateur dans la mesure où l'on sait qu'il ne maîtrise par les codes culturels des pays. En recourant à

⁷⁷ *PM*, p. 90.

⁷⁸ *VGG*, p. 14.

⁷⁹ *VGG*, p. 14.

⁸⁰ *PM*, p. 90.

⁸¹ *PM*, p. 93.

l'imitation, le narrateur se met directement dans la peau (dans la langue) des personnages en s'appropriant leur façon de penser et de parler ; il tente d'adhérer momentanément à leur mentalité structurée par le discours reproduit. Cette question, *Ecuador* et *Un barbare en Asie* la posaient déjà dès leur titre, et de manière opposée : l'un en s'emparant de la langue de l'autre, ce qui exclut de fait le lecteur, et l'autre en définissant le voyageur comme celui qui, essentiellement, ne parle pas la langue du continent visité : un barbare. Dans cette perspective, il n'est pas surprenant que le narrateur d'*Ailleurs* tente de temps à autre de parler la « langue étrangère » des habitants des pays imaginaires en réintégrant certaines de leurs expressions idiomatiques à sa propre description :

Ils appellent ça *pincer la corde*. On dit aussi, sans plus d'explications : « on la lui a fort pincée. » On a vu des gens à l'agonie à qui il ne manquait rien, sauf qu'on LA leur pinçait sérieusement.⁸²

Mais malgré tous les efforts du narrateur, on sent bien que cette façon de se coller au discours d'autrui pour y trouver une place et se donner l'illusion de le comprendre agit en réalité contre l'intention du narrateur. Ajoutée à la parfaite neutralité de la communication analysée en première partie, elle trahit la distance infranchissable qui le sépare de son environnement.

Nous avons déjà relevé plusieurs éléments de cette distance, notamment le fait que le voyageur se révèle souvent dépassé par les événements et la nature arbitraire des lois qui régissent les sociétés traversées. Il reste à observer que dans ces situations, la distance prend la forme d'un savoir inaccessible. A la cour de Kivni par exemple, le voyageur désespère de ne pas parvenir à imiter la manière de saluer :

Quant à moi, quoique les salutations à l'entrée, avec leurs détails minutieux qu'on ne sait jamais appliquer convenablement au cas voulu, n'aient pas cessé une seule fois de m'être un supplice, je ne laissais pas d'y aller, les dames de la Cour et leurs révérences [...] étant pour moi un spectacle toujours nouveau, dont je ne pouvais me lasser, dont j'avais pris le besoin. Hélas, comme je ne pouvais danser correctement les figures du salut qu'on doit aux femmes de rang princier, je dus rester à la Cour, dans ce qu'on appelle le Grand Salon, et ne pus qu'entrevoir le Salon de la Cour [...]⁸³

⁸² *PM*, p. 69.

⁸³ *VGG*, p. 34.

Or pour l'étranger, la non-maîtrise des coutumes est synonyme d'exclusion. L'impossibilité de connaître pleinement l'Autre se concrétise au pays de la Magie dans le refus de la part des Mages de révéler au voyageur un de leurs secrets : « Et une fois de plus et près de savoir, d'enfin apprendre un des maîtres secrets, la conversation était détournée ou aboutissait à un soupir ». ⁸⁴ Mais c'est dans *Voyage en Grande-Garabagne* que cette exclusion, réglant la société même, atteint son paroxysme : « Quand il vient des étrangers, on les parque dans des camps, aux confins du territoire. Ils ne sont admis à l'intérieur du pays que petit à petit et après maintes épreuves » ⁸⁵. Le non-savoir du voyageur et l'exclusion qu'elle implique, et creusant la distance entre lui et les peuples rencontrés, attisent son désir de leur ressembler. Pour Michaux, il n'est pas question de voyager en simple touriste, ainsi qu'il le laisse entendre dans un petit texte intitulé « Les poètes voyagent », où il critique la poésie de voyage incapable de proposer une expérience véritable : « Les poètes voyagent, mais l'aventure du voyage ne les possèdent pas » ⁸⁶.

Dans *Ici, Poddema*, un épisode semble symboliser cette fusion aussi ardemment souhaitée qu'impossible. Il s'agit de l'ouverture de *Ici, Poddema*. Le narrateur raconte que, venant d'arriver dans une nouvelle ville, il s'éprit immédiatement des femmes qui l'habitaient avant de laisser entendre, mais on ne saurait l'affirmer vraiment, que dans un « passionné désir de communion, de communion illimitée », il se masturba contre un mur, dans l'impossibilité d'atteindre ce monde étranger et ces femmes. Quoiqu'il en soit, le narrateur partage ici une l'expérience d'une jouissance venue remplacer celle, impossible,

⁸⁴ *PM*, p. 94.

⁸⁵ *VGG*, p. 29.

⁸⁶ Michaux, *Œuvres Complètes*, II, Paris : Pléiade, 2001, p. 307.

avec l'Autre représenté par la « masse » des femmes. Bien qu'il soit un peu long, nous retranscrivons ici tout le fragment pour les besoins de l'analyse :

J'étais à Langalore. Je venais d'arriver. C'était la première fois. Il y avait beaucoup de femmes, belles, d'un type magnétisant.
 Je les aimai aussi aussitôt. Je les aimai en masse et la ville reculait, comme une ville qui ne vous connaît pas. Les hommes de l'éjaculatoire savent quoi faire dans ce cas, mais cela n'eût pas concordé avec mon passionné désir de communion, de communion illimitée.
 Dans ce vain transport torturant, je me tournai, peut-être par association d'idées avec le mal de la crucifixion, je me tournai vers le mur (car j'étais dans ma chambre où je me martyrisais à la fenêtre à contempler les belles Langaloraines qui passaient légères, insoucieuses). Je me collai donc, dévêtu, bras en croix, sur ce mur froid.
 Ce qui se passa, je voudrai tant le sentir.
 Mon transport se fonda en bonheur, un bonheur fier et harmonieusement infini. Je tâtais avidement, pour m'en repaître, cette grande surface froide qui paraissait ne pas en finir.
 Je me débarrassais d'une incroyable tension.
 Je me débarrassais d'un intolérable amour non partagé. Enfin...j'aimais ce mur. J'étais dans un moment où j'aurais donné n'importe quoi pourvu que ce fût immense.
 Ce don, le mur le reçut mieux qu'une femme ne l'aurait pu. Il y avait en lui quelque chose qui ne pouvait pas être cerné. De plus il était glacé. Un élan extrême était indispensable pour ne pas subir de répulsion. Si l'on avait de l'élan, il était immensifiant.
 Depuis, j'ai touché d'autres murs sans retrouver la même austère réjouissance. Ce mur de Langlore, était-ce vraiment un mur comme un autre ?⁸⁷

Dans ce fragment, les champs lexicaux du désir et de l'exaltation (« passionné désir », « communion illimité », « transport », « bonheur », « harmonieusement », « avidement », « élan extrême », « immensifiant », « réjouissance ») et la douleur de la passion (« torturant », « le mal de la crucifixion ») font écho à la fascination du narrateur régulièrement exprimée dans les récits (« un spectacle inoubliable »⁸⁸ ; « L'impression de fatalité, sans l'ombre d'un pathos, est extraordinaire »⁸⁹ ; « J'ai vu un des bergers – je collais à lui, fasciné ») et à la souffrance de la distance incommensurable qui y est liée et prenant forme ici dans l'image de « la ville qui reculait comme une ville qui ne vous connaît pas ». Ces échos autorisent selon nous une lecture symbolique de la scène. Dans cette perspective, le fameux « mur » pourrait représenter l'obstacle qui sépare le voyageur des habitants, obstacle à la fois psychologique et communicationnel comme dans l'expression « parler à un mur ». De plus, la phrase « Ce qui se passa, je voudrais tant le

⁸⁷ *IP*, p. 107

⁸⁸ *VGG*, p. 7

⁸⁹ *VGG*, p. 19

sentir » – comprenons : « le sentir dans la mise en récit de l'événement » – définit clairement la raison et l'échec de la prise de parole : s'unir au monde décrit, sortir de soi dans un « élan immensifiant » sans jamais y parvenir, oublier ses repères (linguistico-culturels) pour se fondre en l'Autre, qui s'éloigne à mesure qu'on s'approche de lui dans un « intolérable amour non partagé ».

Ainsi, le désarroi du narrateur face aux obstacles qui le séparent des habitants des pays se décèle partout. La déterritorialisation tant souhaitée n'opère jamais jusqu'au bout, bloquée par l'incapacité du narrateur à assimiler les codes et les coutumes et à pénétrer la logique d'un monde trop étranger.

Disant cela, nous ne voudrions pas donner l'impression de ne pas avoir été sensible au grand humour du texte d'*Ailleurs*. Le drame affectif qui s'y joue en filigrane ne doit pas faire oublier le comique de la narration, agissant comme rempart au malaise existentiel de l'écrivain-voyageur ainsi que nous l'avons vu en introduction : « En voyage, où presque tout me heurte, ce sont eux [les Etats-tampons] qui prennent les heurts, dont j'arrive alors, moi, à voir le comique, à m'amuser ». C'est là un autre aspect du non-dit des récits d'*Ailleurs* : sous la voix tranquille du narrateur, une autre voix se fait entendre qui entre en collision avec la première en prenant le parti de l'autodérision pour moins souffrir de la réalité.

3. Double voix et ironie

A travers la figure du narrateur, Michaux se moque de lui-même. Ce dernier lui sert de véhicule à l'autodérision, seule posture à même de ne pas trop souffrir des « heurts » de la réalité. En ce sens, *Ailleurs* fonctionne comme un autre texte de Michaux intitulé *Plume*, où sont racontées à la troisième personne les aventures d'un homme résigné à qui il arrive toutes sortes de malheurs extraordinaires dont jamais il ne s'étonne.

Le narrateur d'*Ailleurs* est un peu l'équivalent de *Plume*, en situation de voyages surréalistes. Cette comparaison permet de bien prendre la mesure de l'auto-distanciation à l'origine du récit. Bien que Michaux se mette dans *Ailleurs* dans la peau d'un narrateur en *je*, celui-ci possède bien les qualités d'un *il* dans la mesure où non seulement il se met lui-même en scène en tant que personnage parmi les autres personnages mais aussi, son *je* ne rejoint jamais celui de l'auteur de par les maintes stratégies discursives qui font de son discours une parodie du discours ethnographique. Il convient donc d'entendre sous le texte la voix amèrement ironique de l'auteur lui-même, riant jaune de l'impuissance de son narrateur et de ses misères. Comme l'explique Françoise Neau s'intéressant à « La souffrance dans les plis d'Henri Michaux » :

Cette ironie, « figure tragique de la négation » comme l'écrit Jean-Claude Rolland, sert le détachement : comme la négation au sens freudien du terme, elle sépare et délimite les espaces, garantit la liberté d'action. Comme si en même temps qu'il dressait cette scène, Michaux ménageait une arrière-scène qui le protégerait de l'atteinte effective de la souffrance [...]. En même temps que le poète représente la souffrance, l'humour lui permettrait de la refuser [...]. L'humour lui assure, me semble-t-il, l'« invincibilité narcissique » et l'affirmation victorieuse du principe de plaisir (Freud, 1927)), garantit qu'il reste une arrière-scène interne qui, elle, échappe à la destruction, à la « *surhaine* ».⁹⁰

Sans surprise, c'est bien dans les scènes de violence que l'ironie du texte est la plus sensible, comme dans la scène de combat qui ouvre *Voyage en Grande-Carabagne* :

Alors que dans la journée, la fureur elle-même ruse et se dissimule, jamais démoniaque, la nuit au contraire, elle congestionne ou blêmit le visage aussitôt, s'y colle en une expression infernale. Il est dommage qu'on ne puisse saisir cette expression que dans une demi-obscurité. Néanmoins, ce moment d'envahissement du visage est un spectacle inoubliable. Si furieux que soit le combat, il ne fait que développer cette première impression. [...] Ces grimaces hideuses vous mordent, expressions ici à coup sûr qui peuvent ne pas apparaître en toute une vie, et qui apparaissent à coup sûr, attirées par la nuit et les circonstances ignobles. Les spectateurs de la haute société Hac ne manquent jamais de vous expliquer que ce n'est pas le combat qui les attirent, mais les révélations qui sortent du visage. Il faut bien entendu, ce que soit des proches parents qui luttent, ou au moins des ennemis invétérés.

Le vocabulaire de l'horreur (« fureur », « infernale », « hideuses », « ignobles ») contraste ici avec celui l'attitude du narrateur qui semble prendre à son compte celle,

⁹⁰ Françoise Neau, « La souffrance dans les plis d'Henri Michaux », *Cahiers de psychologie clinique*, 2004/2, n°23, pp. 118-119.

admirative, des habitants (« Les spectateurs [...] ne manquent pas de vous expliquer... »). Le jugement positif d'un tel spectacle déconcerte autant qu'il fait sourire le lecteur, qui assiste ici à un télescopage de deux réalités antithétiques à la base de l'ironie : celle de la réalité qu'il jugera dans ce cas insupportable et celle du discours dans le ton apaisé du narrateur. C'est dans ce paradoxe que Blanchot, dans *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, relève l'humour des textes de l'auteur qui introduisent selon lui le lecteur « dans l'extraordinaire par le ton qui fait le moins croire à l'extraordinaire. C'est un des rares dons d'Henri Michaux que cette sorte d'humour à prendre le langage à son plus bas niveau pour lui faire exprimer des êtres et des objets qui correspondent à des inventions métaphoriques fabuleuses »⁹¹ et parfois effroyables.

A propos du caractère fabuleux de ces inventions, on pourrait donner l'exemple de la forme improbable que prend le théâtre chez les Emanglons :

Au théâtre s'accuse leur goût pour le lointain. La salle est longue, la scène profonde. Les images, les formes de personnages y apparaissent grâce à un jeu de glaces (les acteurs jouent dans une autre salle), y apparaissent plus réels que s'ils étaient présents, plus concentrés, épurés, définitifs, défait de ce halo que donne toujours la présence réelle face à face.⁹² Des paroles, venues du plafond, sont prononcées en leur nom.

L'ironie se présente dans les deux exemples comme stratégie énonciative visant à disqualifier le point de vue du lecteur, ses valeurs, son système de croyances, ses habitudes. Il y a un décalage entre le discours tenu et son contexte de production. La double voix du texte n'est audible qu'à celui pour qui l'énoncé est irrecevable par rapport à la réalité. Il y a négation d'un énoncé implicite premier, superposition des instances locutoires dans un même énoncé. C'est dans cet acte diaphonique que réside, selon le linguiste Oswald Ducrot, le ressort de l'ironie : « [...] je prends la responsabilité [d'une proposition] en tant que locuteur [...], je la présente comme l'expression d'un point de

⁹¹ Blanchot, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, p. 40.

⁹² VGG, p. 19

vue absurde, absurdité dont l'énonciateur n'est pas moi ».⁹³ Cette dissociation énonciative n'est pas sans rappeler ces « paroles, venues du plafond » et prononcées au nom des acteurs. De même, le passage ci-dessous peut s'interpréter comme une référence au jeu de cache-cache énonciatif dans les trois récits du recueil :

Comme les Emanglons répugnent à se mettre en avant, à faire des gestes et de longs discours, leurs chefs ne siègent et ne discourent que derrière la statue (en bois léger, transportable) d'un de leurs grands hommes du passé, aux principes desquels ils prétendent adhérer. Si j'ai bien compris leur éloquence, le principal, c'est de savoir placer sa statue au bon moment, de façon inattendue, dramatique, ou de la pousser petit à petit en la dissimulant jusqu'au moment où on la découvre.⁹⁴

« Ils *prétendent* adhérer » aux principes, « ne discourent que derrière » leur statue qu'ils placent de « façon dramatique » ; ils se cachent en somme derrière un discours qui ne leur appartient pas. On ne saurait trouver meilleure définition du dialogisme discursif à l'œuvre dans *Ailleurs*. Citons enfin, pour conclure cette analyse, Vladimir Jankélévitch dans son ouvrage sur l'ironie, selon qui celle-ci est la marque d'un sujet qui refuse de se poser, de prendre place, à l'image de Michaux, toujours en fuite vers un ailleurs, aussi bien géographique que discursif : « Partout exilé, toujours transhumant, éternellement nomade, l'ironiste ne trouve jamais où se fixer, ou planter sa tente. C'est un apatride, ou comme disait Novalis, un citoyen du monde »⁹⁵.

Le but principal de cette étude, centrée autour de la dialectique fondamentale du texte pris entre distance et proximité avec l'Autre, était de dresser le portrait du curieux narrateur d'*Ailleurs*, derrière lequel l'écrivain faisait entendre sa critique du réel et l'angoisse de l'être-au-monde que l'écriture cherche à exorciser, comme autant de non-

⁹³ Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris : Editions de Minuit, 1984 p. 211

⁹⁴ *VGG*, p. 20

⁹⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris : Flammarion, 1964, p. 152

dits qui impulsent le texte, le structurent, et engagent une lecture attentive de son mode d'énonciation. A travers l'analyse des différents procédés visant à produire un discours neutre et faussement adressé, nous avons décelé la fonction auto-suggestive de la narration par laquelle le narrateur tente de se sauver dans la parole. *Se sauver* au sens de réparer l'échec d'assimilation et de fuir vers un ailleurs en perpétuel éloignement. C'est ainsi que nous avons pu identifier la véritable fonction du récit dans *Ailleurs* comme étant la remédiation par la parole du gouffre qui sépare le narrateur des habitants des pays imaginaires et que représentait le mur dans l'épisode de la masturbation. Un mur reflétant à la fois l'obstacle contre lequel ne cesse de buter le narrateur dans l'expérience interculturelle, et cet « inconnu tout près du connu » auquel ce dernier s'efforce de ramener les pays visités sur le mode d'une traduction de l'ailleurs en un ici-même. Les peuples dont rend compte *Michaux* dans *Ailleurs* faisaient éclater nos cadres de pensée et nos habitudes. Le livre porte bien son titre : le texte transporte ce dernier très loin de lui-même, aux confins de l'absurde où il perd pied et peut se laisser aller dans le langage, qui peut tout dire et tout faire exister. La folie raisonnable d'*Ailleurs* amuse, choque, confond, et séduit par la langue si particulière de l'écrivain qui la porte, à la rhétorique implacable et au dialogisme allusif. L'énonciation narrative et poétique de Michaux apparaît là dans toute sa force et son inquiétude face aux limites du langage réaliste. Se posant en « traducteur du monde », dans l'espoir vain d'échapper au « vase clos » que selon lui il constitue, Michaux explore dans ce texte les « millions de possibles » auxquels, semble-t-il, personne d'autre que lui n'aurait pu penser. Le lecteur y trouve matière à de nouveaux rêves et à de nouvelles échappatoires hors de la réalité, du connu, du banal.

Chapitre 4

L'inénarrable dans *La mort du jeune aviateur anglais*

Court mais d'une remarquable densité, *La mort du jeune aviateur anglais* est un texte peu connu et relativement peu étudié de Marguerite Duras. Publié en 1993 dans le recueil *Ecrire*, il raconte l'événement malheureux qui lui donne son titre simple et direct : au dernier jour de la Seconde Guerre mondiale, un jeune aviateur anglais du nom de J.W. Cliffe meurt, resté prisonnier de son avion abattu par les Allemands. Témoin non pas du tragique accident mais de « l'événement de la tombe » découverte à Vauville en Normandie, Duras a entrepris dans ce texte de raconter à la première personne cette histoire ainsi que son émotion et les limites du langage face à la question ultime de la mort, d'autant plus absurde et difficile dans ce cas qu'elle n'aura « servi à rien » et rompu la promesse d'une vie qui ne faisait que commencer. Le triste événement a également donné lieu à un film de Benoît Jacquot, l'année de la publication du recueil. Duras y apparaît racontant directement l'histoire du jeune pilote, tantôt face à la caméra tantôt en voix-off. Dans la préface du livre, Duras précise que le texte de *La mort du jeune aviateur anglais* a été écrit après le film. Nous aurons l'occasion de faire référence à ce film lorsque, en deuxième partie du chapitre, nous en viendrons à la question, cruciale chez Duras, du conflit entre parole et image dans ce texte qui recherche avec obstination le meilleur moyen de présenter l'imprésentable, de raconter l'inénarrable. Pour en arriver là, nous commencerons par étudier les tensions discursives qui à la fois bloquent et font avancer le récit, retourné et mis en échec à la faveur du pur *écrit*. Un mot que l'écrivaine affectionnait tout particulièrement lorsqu'il s'agissait de qualifier son travail, inquieté par le problème philosophique du *phénomène*, lequel échappe toujours à la mise en récit pour

somber dans l'abîme de ce célèbre « mot-trou » dont fait état l'écrivaine dans *Le ravisement de Lol V. Stein*. L'énonciation narrative du texte apparaîtra là dans son rapport troublé au sujet qui tente de la prendre en charge, en différant sans cesse le moment de s'installer dans une position clairement définie. En troisième partie, nous porterons enfin notre attention sur le langage du texte, le démantèlement de ses organes d'articulation et en particulier la place du silence et du cri, deux éléments vocaux où s'exprime l'affect, et caractéristiques de l'écriture durassienne, dont *La mort du jeune aviateur anglais* nous a semblé contenir les principes directeurs. Compte tenu de la brièveté du texte, nous n'hésiterons pas à établir quelques parallèles et passerelles avec d'autres textes de l'auteur, notamment ceux du recueil *Ecrire*. Ceci permettra de saisir avec plus d'acuité la valeur exemplaire de texte à l'étude.

1. L'échec du récit

La première question que ce texte pose est celle de la modalité de son énonciation. *La mort du jeune aviateur anglais* voudrait bien être un récit. Dès l'ouverture, la narratrice affirme sa position dans un discours méta-narratif visant à poser le cadre générique de sa communication par l'établissement des trois éléments constitutifs du récit que sont la diégèse, le narrateur et le narrataire :

Le début, le commencement d'une histoire.
 C'est l'histoire que je vais raconter, pour la première fois. Celle de ce livre-là.
 Je crois que c'est une direction de l'écrit. C'est ça, l'écrit adressé, par exemple, à toi, dont je ne sais rien encore.
 A toi, lecteur :
 Ça se passe dans un village très près de Deauville, à quelques kilomètres de la mer.¹

Cette mise en scène délibérée de la voix narrative frôlerait la parodie si la narratrice ne laissait pas déjà poindre son doute. La structure narrative, si rassurante au début, signifie d'emblée sa propre impossibilité. Le cadrage presque scolaire, l'excès de formalisme,

¹ Marguerite Duras, *La mort du jeune aviateur anglais* (désormais *MJA*), dans *Ecrire*, Paris : Gallimard, 1993, p. 57.

trahissent une certaine insécurité que le recours à la synonymie (« le début, le commencent ») et la modalisation (« je crois que ») rendent sensible. Grâce à cette ouverture, le texte se voit forcé dans la voie narrative, comme si la narratrice cherchait à se contenir ou comme si c'était le seul moyen pour elle de prendre la parole. Forte de cela, la narratrice poursuit la présentation de son récit sur environ trois pages d'une parfaite linéarité et d'une grande économie narrative :

Ce village s'appelle Vauville. Le département, c'est le Calvados. [...]
 Quand j'y suis allée pour la première fois, c'était sur le conseil d'amies [...]. Elles m'avaient parlé de la chapelle adorable de Vauville. [...]
 L'église est très belle en effet et même adorable. [...]
 C'est de l'autre côté de cette église qu'il y a le corps du jeune aviateur anglais tué le dernier jour de la guerre.
 Et au milieu de la pelouse, il y a un tombeau. [...]
 C'était un enfant anglais.
 Il avait vingt ans. [...]
 Il était orphelin. Il était dans un collège du nord de Londres. Il s'était engagé comme beaucoup de jeunes Anglais.
 C'était dans les derniers jours de la guerre mondiale. [...]
 L'enfant est resté prisonnier de son avion. Un Meteor monoplace.²

La narratrice raconte ensuite comment les habitants de Vauville ont veillé l'aviateur et lui ont offert des funérailles. Jusque-là, le récit répond à toutes ses caractéristiques. Le cadre spatio-temporel est donné, le personnage situé dans sa biographie, l'action progressivement décrite, et le tout au passé, conformément à la règle du récit classique. Mieux, il semble que tout ait été dit alors que le texte ne fait que commencer. Ces pages constituent un résumé exhaustif des faits. Dans son commentaire de *La mort du jeune aviateur anglais*, James Williams voit dans cet incipit, transformé en à peine quelques pages en un récit complet, une négation du genre traditionnel de la nouvelle à la faveur de la « nouvelle-instant », signifiant, pour reprendre un poncif du discours critique moderne, que tout est toujours déjà mort.³ Déjà mort l'aviateur, déjà mort le récit.

² MJA, pp. 57-59.

³ « [...] everything, to use a current critical cliché, is always already dead. », James Williams, « Marguerite Duras. La mort du jeune aviateur anglais », *Short French Fiction: Essays on the Short Story in France in the Twentieth Century*, University of Exeter Press, 1998, p. 105.

L'analyse est convaincante, cependant, c'est peut-être oublier ce qui vient bouleverser l'achèvement des pages en question. A peine le lecteur aura-t-il eu le temps de se demander ce qui va bien pouvoir suivre tant tout semble avoir été dit, qu'on lui apprend en effet que « Ça, c'est le départ de l'histoire »⁴. Il s'agissait donc bien seulement d'un « début », d'un « commencement ». A ces mots, l'objet premier de la narration présenté dans le titre s'éloigne et le récit se voit ramené vers le présent de l'énonciation, un présent comme avenir du passé qui progressivement s'impose comme objet réel de la narration, en venant occuper le devant de la scène, comme l'indique la phrase qui suit ce « départ de l'histoire » : « Il est toujours là, le jeune Anglais, dans cette tombe-là. Sous la dalle de granit »⁵. Le retour au présent et la charge déictique de l'énoncé créent une rupture en ouvrant une brèche spatio-temporelle (« toujours là », « cette tombe-là ») qui vient déstabiliser l'édifice narratif. A partir de là, le récit peinera à se poursuivre comme il avait commencé. Tout au long du texte, il subira une dégradation formelle en lien avec son contenu, tout en dépassant largement le fait singulier de la mort du jeune aviateur anglais pour s'élargir au scandale de la « mort entière ». D'un événement ponctuel, le texte devient une longue méditation douloureuse sur cette dernière. Un mélange des genres s'installe à la défaveur de la logique narrative :

Ici, on est très loin de l'identité. C'est un mort, une mort de vingt ans qui ira jusqu'à la fin des temps. C'est tout.⁶

N'importe quelle mort, c'est la mort. N'importe quel enfant de vingt ans est un enfant de vingt ans.

Ce n'est plus tout à fait la mort de n'importe qui. Ça reste la mort d'un enfant. La mort de n'importe qui c'est la mort entière.⁷

Dans *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot mène une longue réflexion sur la mort et sa place dans l'écriture, qui permet d'éclairer d'une part, l'universalisation explicite de cette

⁴ MJA, p. 60.

⁵ MJA, p. 60.

⁶ MJA, p. 64.

⁷ MJA, p. 64.

mort particulière et d'autre part, son rabattement sur le présent de l'énonciation en tant que futur du passé :

L'homme meurt peut-être seul, mais la solitude de sa mort est très différente de la solitude de celui qui vit seul. [...] Il meurt seul, parce qu'il ne meurt pas maintenant, là où nous sommes, mais tout dans l'avenir et au point extrême de l'avenir, dégagé non seulement de son existence présente, mais aussi de sa mort présente : il meurt seul, parce qu'il meurt tous, et cela fait aussi une grande solitude. De là encore que la mort paraisse rarement achevée. Pour ceux qui demeurent et entourent le mourant, elle vient comme une mort à mourir toujours davantage, qui repose sur eux, qu'ils doivent préserver, prolonger jusqu'à l'instant où, les temps étant clos, chacun mourra joyeusement ensemble. Chacun est, en ce sens, en agonie jusqu'à la fin du monde.⁸

L'avant-dernier paragraphe de *La mort du jeune aviateur anglais* va on ne peut plus dans le sens de cette agonie partagée :

L'écroulement silencieux du monde aurait commencé ce jour-là – celui de l'événement de cette mort si lente et si dure du jeune Anglais de vingt dans le ciel de la forêt normande, ce monument des côtes atlantiques, cette gloire. Cette nouvelle, ce seul fait, cette mystérieuse nouvelle s'était insérée dans la tête des gens encore en vie – un point de non-retour aurait été atteint dans le premier silence de la terre. Cela partout sur la terre et à partir de ce seul objet d'un enfant de vingt ans, de ce jeune mort de la dernière guerre, l'oublié de la dernière guerre du premier âge.⁹

« Ceux qui demeurent et entourent le mourant » – ici, les habitants du village « encore en vie » – ont fait, dans la mort de l'aviateur, eux aussi l'expérience de la mort. Ils ont touché, comme la narratrice, le « point de non-retour » de la finitude qui clôt les temps (« l'écroulement silencieux du monde »). Blanchot et Duras partagent un même langage et s'accordent sur ce point que la mort ne finit pas (« rarement achevée » ; « cette mort si lente et si dure ») car elle s'insinue « partout sur la terre » « au point extrême de l'avenir » à partir d'une seule et première fois. Ces deux autres passages disent à nouveau la présence envahissante et inachevée de la mort :

Là, il y a encore quelque chose qui se passe. Nous sommes maintenant séparés de l'événement par des décennies et pourtant, c'est ici, l'événement de la tombe.¹⁰

J'écris à cause de cette chance que j'ai de me mêler de tout, à tout, cette chance d'être dans ce champ de la guerre, dans ce théâtre vidé de la guerre, dans *l'élargissement de cette réflexion*, et là dans *l'élargissement qui gagne le terrain* de la guerre, *très lentement, le cauchemar en cours de cette mort* du jeune enfant de vingt ans, dans ce corps mort de l'enfant de vingt ans d'âge, mort avec les arbres de la forêt normande, de la même mort, *illimitée*.¹¹ (je souligne)

⁸ Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, pp. 171-172.

⁹ *MJA*, p. 81.

¹⁰ *MJA*, p. 75.

¹¹ *MJA*, pp. 80-81.

En se mêlant *de* et *à* la mort de l'aviateur dans une réflexion étendue à « la mort entière », le texte laisse enfin entendre cette autre idée de Blanchot selon laquelle l'écrivain doit « rendre la mort possible », là où celle-ci ne cesse d'annihiler la pensée en y introduisant « le suprêmement douteux », en la laissant « s'abîmer dans le doute et l'inauthentique ». Car la mort, selon Blanchot, est ce que l'on ne peut pas penser, toujours à venir. Elle est ce point aveugle de l'existence où le *logos* se retire et, du même coup, laisse l'être indéterminé voir anéanti : « [...] mourir, c'est briser le monde : c'est perdre l'homme, anéantir l'être »¹². Dans *La mort du jeune aviateur anglais*, ceci est mis en évidence par le délitement de la structure narrative : l'être qu'il s'agissait au début de mettre en forme dans le récit peine à faire surface.

Dans les extraits cités jusqu'à présent, on aura remarqué que la narratrice a tendance à répéter certains motifs tels que « la forêt normande » abîmée par l'accident (« les arbres eux aussi tués [...] mutilés, les arbres noirs »¹³, « les arbres morts »¹⁴, « les arbres brûlés »¹⁵, « les arbres noircis à jamais »¹⁶, « arbres martyrs calcinés »¹⁷) ou encore, et surtout, l'âge du jeune homme mort trop tôt, âge à la fois figé et figeant le temps : « Vingt ans. Je dis son âge. Je dis : il avait vingt ans. Il aura vingt ans pour l'éternité. Devant l'Éternel. Qu'il existe ou non, l'Éternel ce sera cet enfant-là »¹⁸. Une autre image récurrente est celle du vieil homme venu plusieurs fois sur la tombe de l'aviateur. Ses apparitions répétées dans le texte miment ses maintes visites dans l'histoire. Toutes ces répétitions confèrent au texte une (anti-)dynamique de sur-place. Stagnant autour d'un certain nombre d'images, le récit se trouve comme empêché par un

¹² Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1981, p. 52.

¹³ *MJA*, p. 63.

¹⁴ *MJA*, p. 68.

¹⁵ *MJA*, p. 68.

¹⁶ *MJA*, p. 68.

¹⁷ *MJA*, p. 79.

¹⁸ *MJA*, pp. 72-73.

retour du même auquel la narratrice tente toutefois d'échapper par le biais de la reformulation, comme si ce qui importait n'était pas de dire mais de redire. Ceci est particulièrement frappant dans l'image de la tombe, tour à tour désignée par différentes expressions telles que « la dalle de granit »¹⁹, « le granit gris »²⁰, « la dalle gris clair »²¹, « la dalle de granit clair »²², « pierre tombale de granit glacé »²³, « la pierre grise »²⁴, autant de mots déclinant le même motif obsédant et pétrifiant le temps, pris dans l'inlassable répétition qui tient lieu de représentation, malgré l'altération du même dans le mouvement de reformulation.

Dans les deux derniers tiers du texte, ces répétitions, qui signent l'échec du récit en faisant buter la parole contre une série d'images inassimilables, sont accompagnées d'un métadiscours explicite au sujet des limites de l'entreprise narrative. La première réflexion survient à la suite du commentaire précédent sur l'âge « éternel » du jeune homme :

J'ai voulu écrire sur lui l'enfant anglais. Et je ne peux plus écrire sur lui. Et j'écris, vous voyez, quand même, j'écris. C'est parce que j'en écris que je ne sais pas que ça peut être écrit. Je sais que ce n'est pas un récit. C'est un fait brutal, isolé, sans aucun écho. Les faits suffiraient. On raconterait les faits. Et le vieil homme qui pleurerait toujours, qui est venu pendant les huit années, et qui, une certaine fois, n'est plus revenu. Jamais. Qui, lui aussi, a été pris par la mort ? Sans doute aucun. Et puis, l'histoire se terminerait pour l'éternité, de même que le sang de l'enfant, les yeux, le sourire de l'enfant arrêté par la bouche décolorée de la mort.²⁵

Ce poignant passage permet de prendre la mesure des tensions discursives à l'œuvre dans le texte, particulièrement explicites dans les quatre premières phrases. Contre son intention première, la narratrice en vient à la conclusion que l'événement n'est pas un événement comme les autres et ne peut se satisfaire du récit, dont la logique causale permet de faire d'une succession de moments une histoire sensée, ainsi que l'explique

¹⁹ *MJA*, p. 60.

²⁰ *MJA*, p. 68.

²¹ *MJA*, p. 71.

²² *MJA*, p. 72.

²³ *MJA*, p. 75.

²⁴ *MJA*, p. 75.

²⁵ *MJA*, p. 66.

Paul Ricœur dans *Temps et Récit*. La « mise en intrigue » est ce qui permet de donner à l'expérience multiple une unité supportable : « Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative »²⁶. Or *La mort du jeune aviateur anglais* vise à exposer l'inhumain, le caractère proprement scandaleux de l'événement, incarné dans le corps mort de l'enfant : « le sang de l'enfant, les yeux, le sourire de l'enfant arrêté par la bouche décolorée de la mort »²⁷. En rendant intelligible ce qui n'a pas de sens et dont il n'y a rien à dire, le récit trahirait ici son objet même. C'est pourquoi la narratrice dit : « je ne peux rien dire. Je ne peux rien écrire »²⁸. Cet objet résiste d'autant plus à la mise en intrigue qu'il est pur événement – « un fait brutal, isolé, sans aucun écho » – et de ce fait, doit rester au niveau du temps phénoménologique, celui que le récit, selon Ricœur, se charge normalement de refigurer. Mais ici, la narratrice s'y refuse, afin de conserver l'événement dans son état de pure donnée reçue confusément par les sens. Comme l'a bien relevé James Williams, la question se pose pour la narratrice de savoir comment atteindre le corps mort de l'aviateur sans l'enterrer sous de nouvelles couches narratives et symboliques.²⁹ Cette impasse conduit la narratrice à imaginer une forme idéale d'écriture, apte à dire ce qui ne peut pas se dire :

Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture des mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Là, écrits et quittés aussitôt.³⁰

L'écriture de l'événement devrait donc passer par des mots désordonnés sur lesquels on ne s'attarderait pas (« Là, écrits et quittés aussitôt ») et anéantissant la représentation (« sans grammaire de soutien ») : une forme absolument agrammaticale proche de la poésie libre : « Il n'y a qu'un poème peut-être [...] »³¹. Ceci peut se comprendre à la

²⁶ Ricœur, *Temps et Récit*, I, Paris : Seuil, 1983, p. 85.

²⁷ *MJA*, p. 67.

²⁸ *MJA*, p. 71.

²⁹ « [...] how the loose body in the core-story can be reached without [...] re-entombing it under new layers of narrative and symbolism », Williams, « Marguerite Duras. La mort du jeune aviateur anglais », p. 109.

³⁰ *MJA*, p. 71.

³¹ *MJA*, p. 79.

lumière de la définition de l'événement selon Jean-François Lyotard, dans *L'inhumain*. Pour lui, la structure de l'événement pose la question déictique de *la présentation de la présentation elle-même*, ce qui n'est pas sans soulever un paradoxe : « Pour saisir la présentation elle-même et la présenter, il est toujours trop tôt ou trop tard. Telle est la constitution paradoxale de l'événement »³². Dire l'événement est donc impossible. On ne revient pas dessus sans le rater. Comme dit Duras dans le premier texte du recueil : « Ecrire à côté de ce qui précède l'écrit c'est toujours le gâcher »³³. Ou encore, à propos du *Ravissement* : « L'événement lui-même est détruit par le livre »³⁴. C'est autour de cette impossibilité que s'organise *La mort du jeune aviateur anglais* :

On ne peut pas écrire là-dessus. Ou bien écrire sur tout. Ecrire sur tout, tout à la fois, c'est ne pas écrire. C'est rien. Et c'est une lecture interminable, de la même façon qu'une publicité.³⁵

Ce qu'il faudrait dire là, c'est l'impossibilité de raconter ce lieu, ici, et cette tombe.³⁶

Il y a très souvent des récits et très peu souvent de l'écriture.³⁷

La dernière phrase est éloquente et l'on aurait pu en faire le titre de notre partie. En quelques mots, la narratrice résume son entreprise. Non loin de ce propos, elle s'interroge d'ailleurs sur le titre de son texte : « Je ne sais pas comment appeler cette histoire »³⁸. Comment nommer en effet ce que le discours, automatiquement, annule en mettant l'événement à distance et en l'inscrivant dans une continuité ? La voie du discours, prise dans l'incipit, s'avère être une voie sans issue pour celle qui cherche à rester au plus près de ce que Jean-Claude Coquet appelle, dans la continuité de Ricœur, le « temps de l'expérience (en particulier, celui de l'épiphanie, le plus instable) », par opposition à

³² Jean-François Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris : Galilée, p. 64.

³³ Duras, *Ecrire*, p. 29. .

³⁴ Duras, « Entretien » avec P. Dumayet sur Arte, le 29 janvier 1993, cité par Jean-Claude Coquet, *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, p. 56.

³⁵ *MJA*, p. 75.

³⁶ *MJA*, p. 78.

³⁷ *MJA*, p. 79.

³⁸ *MJA*, p. 76.

« celui – réflexif – de la pensée de l'expérience »³⁹. Chez Coquet, cette opposition se marque à l'endroit du sujet, qui, dans le temps de l'expérience, est à l'état de « non-sujet », car dépossédé de lui-même par la perception corporelle :

Il y a eu prise par le corps sur l'événement et [dans le temps de la pensée de l'expérience,] il y a la reprise de l'événement par le sujet sous la forme de la reconnaissance. En se mettant à l'aplomb de l'événement par projection, le sujet parlant ou écrivant se place au plus près de la chose même telle qu'elle a été perçue par le non-sujet.⁴⁰

Dans cette perspective, l'oxymore « une écriture du non-écrit » prend tout son sens. C'est en fin de compte une parole pré-langagière qu'il s'agit de trouver, pour se placer au plus près de « l'événement de la tombe » comme dans une étreinte physique : dans « l'impossibilité de raconter ce lieu, ici, et cette tombe : on peut quand même embrasser le granit gris et pleurer sur toi. W. J. Cliffe »⁴¹ ; « on peut embrasser la pierre grise, la toucher, dormir contre, pleurer »⁴². Ces embrassades désespérées sont d'autant plus intéressantes que la narratrice dit avoir elle-même souvent fait cela mais qu'au moment de l'écriture, elle avait cessé de se rendre au cimetière : « J'y allais chaque jour pour pleurer. Et puis un jour, j'ai cessé d'y aller »⁴³ ; « Je n'ai plus voulu revenir tout à coup. Et j'ai encore pleuré »⁴⁴. L'écriture se veut donc être la poursuite de cette étreinte, selon une logique de désobjectivation mettant au centre du texte le corps et l'affect. *La mort du jeune aviateur anglais* est un texte en lutte contre la subjectivation propre au langage, sans laquelle, envisageait Emile Benveniste, celui-ci ne pourrait sans doute pas exister :

Où sont les titres du langage à fonder la subjectivité ? En fait le langage en répond dans toutes ses parties. Il est marqué si profondément par l'expression de la subjectivité qu'on se demande si, autrement construit, il pourrait encore fonctionner et s'appeler langage.⁴⁵

³⁹ Coquet, *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, p. 55.

³⁹ *MJA*, p. 75.

⁴⁰ Coquet, *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, p. 55.

⁴¹ *MJA*, p. 78.

⁴² *MJA*, p. 75.

⁴³ *MJA*, p. 80.

⁴⁴ *MJA*, p. 67.

⁴⁵ Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale*, I, p. 261.

Ainsi, *La mort du jeune aviateur anglais* se présente comme un véritable défi lancé au langage, et plus précisément, au langage narratif. Au lieu de déplier l'événement afin de lui donner un sens, la narratrice s'engage dans la voie de l'absurde, apte à dénoncer l'insensé de cette mort non seulement arrivée trop tôt mais aussi à un moment où la guerre était sur le point de se terminer. La déstructuration du récit, via le mélange des genres et la répétition inlassable d'images qui font perdre le fil de la narration, témoigne d'une résistance de la narratrice à devenir sujet afin de rester au plus près du phénomène.

2. Entre parole et image

Dans *La mort du jeune aviateur anglais* comme dans de nombreux textes de l'auteur, la volonté de saisir l'événement, qui arrache le sujet au temps et à lui-même, conduit la narratrice à envisager des alternatives au discours. La photographie est dans un premier temps mentionnée à la suite d'une énième description de la tombe du jeune pilote, à laquelle la narratrice donne le nom d'« éternité » : « Comme un recours ce mot-là »⁴⁶. La mention du mot « éternité », qui implique précisément une sortie du temps, explique sans doute la mention de cet autre recours que constitue le médium photographique en tant que pendant visuel du signifiant « éternité ». Ainsi, la narratrice finit par proposer : « On pourrait photographier la tombe. Le fait de la tombe. Du nom »⁴⁷. Deux possibilités s'offrent au lecteur face à ce « nom » tu par la narratrice : y entendre celui de l'aviateur, J.W. Cliffe, maintes fois répété tout au long du récit, ou celui que l'on vient de relever : éternité : photographier l'éternité. Quant à la curieuse expression « le fait de la tombe », elle désigne non pas l'objet mais bien le phénomène de l'apparition de la tombe dans le discours. Elle est moins ici de l'ordre du référent que de l'événement de l'énonciation

⁴⁶ MJA, p. 76.

⁴⁷ MJA, p. 77.

elle-même, reproduisant celui du réel : c'est, d'une certaine manière, du fait « brutal, isolé, sans écho » de *dire* « la tombe » qu'il s'agit. D'où le déferlement de mots qui suit la proposition, comme si la narratrice était emportée par le signifiant, selon une dynamique d'associations d'idées :

On pourrait photographier la tombe. Le fait de la tombe. Du nom. Des soleils couchants. De la noirceur de suie des arbres brûlés. Photographier ces deux rivières jumelles devenues folles et qui hurlent chaque soir, on ne saura jamais après quoi ni pourquoi, comme des chiennes affamées, ces rivières mal faites, ratées par Dieu, qui s'entrecroisent, se jettent l'une sur l'autre. Jamais vu ça nulle part. Des démentes d'un autre monde, dans un bruit de ferraille, de tuerie, de charroi, et qui cherchent à se jeter, dans quelle mer, dans quelle forêt. Et les chats, les nuées de chats hurlent de peur. Il y en a toujours dans les cimetières qui guettent on ne sait quel événement de nature indéchiffrable, sauf pour eux seuls, les chats, sans maître. Perdus.⁴⁸

Ce paragraphe épuise le regard de mots. L'énumération, la reprise, la répétition et la subordination agissent de manière à replier le temps sur lui-même pour capturer un paysage qui s'éloigne à mesure qu'il est décrit (« et qui cherchent à se jeter, dans quelle mer, dans quelle forêt »). Le désir de supprimer la distance de la représentation structure le texte, soumis à la logique du signifiant telle que l'a décrite Ferdinand de Saussure, relu par Jacques Lacan pour élaborer sa théorie du sujet clivé. Le signifiant se spécifie d'être ce que les autres signifiants ne sont pas. Il crée la référence depuis l'intérieur du langage selon le mode de la discrimination. Appliqué au sujet chez Lacan, cette logique implique pour ce dernier d'être arrimé à un signifiant-maître qui marque le début d'une chaîne dans laquelle il est pris et qui l'aliène. Chez Duras : « le mot-absence, le mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. [...] Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien de la plage en plein après-midi, ce trou de chair »⁴⁹. Résidu de cette opération d'identification purement signifiante : l'« objet *a* », comme reste, donc, dans le Réel de l'opération qui divise le sujet quand il s'aliène à l'Autre, mais aussi comme quelque chose qui n'est

⁴⁸ *MJA*, p. 77.

⁴⁹ Voir, entre autres textes, Jacques Lacan, « L'écriture », *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001.

jamais atteint. Au vu de cette thèse, la présence des « chats, sans maître », seuls capable de déchiffrer « on ne sait quel événement de nature indéchiffrable » s'avère particulièrement éloquente. L'animal n'étant pas soumis au signifiant-maître, il peut, lui, faire un avec l'événement, soit cette part inatteignable du Réel à laquelle vient se substituer l'image fantasmatique de l'objet *a*. Identifié par Lacan à l'impossible, le Réel est ce que poursuit Duras dans ses écrits et plus particulièrement dans le recours à l'image. L'objet *a* intéresse d'autant plus la photographie qu'il s'apparente à ce que Barthes, dans son essai sur le médium photographique intitulé *La chambre claire*, nomme le *punctum*. Selon Barthes, le *punctum* est ce qui, dans la photographie, nous touche : « piqure, petit trou, petite tâche, petite coupure, mais aussi coup de dés »⁵⁰. Un fruit du hasard ne relevant jamais de l'intention du photographe, qui point dans l'image et qu'aucune analyse ne peut nommer : « Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) »⁵¹. Il est un hors-champ – que pourraient représenter dans notre passage la « mer » et la « forêt » que la narratrice ne connaît pas et qui prolongent l'image –, un point aveugle qui échappe au reflet et dans lequel s'origine le désir au-delà de ce que l'image donne à voir, comme l'objet *a*, « cet objet, comme le dit Lacan, insaisissable au miroir auquel l'image spéculaire donne son habillement »⁵². C'est pourquoi la photographie s'impose à la narratrice, et c'est aussi la raison pour laquelle, nous allons le voir, le troisième recours envisagé, à savoir le film, prend dans le texte une forme si peu habituelle, pour ne pas dire impossible :

On devrait pouvoir faire un certain film. Un film d'insistances, de retours en arrière, de redéparts. Et puis l'abandon. Et filmer aussi cet abandon. Mais on ne le fera pas, on le sait déjà. Jamais on ne le fera.⁵³

⁵⁰ Barthes, *La chambre claire*, Paris : Cahiers du cinéma, 1980, p. 48.

⁵¹ Barthes, *La chambre claire*, p. 49.

⁵² Lacan, « Subversion du désir et dialectique du désir », *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 818.

⁵³ *MJA*, p. 81.

L'énumération de la deuxième phrase résume clairement le désir de la narratrice, qu'elle sait impossible à réaliser. Cette impossibilité, nous l'avons vu, fait partie de l'image même et de ce fait, elle devrait pour la narratrice pouvoir être montrée : « Et filmer aussi cet abandon ». A la suite de ce passage, une question vient pointer du doigt l'objet *a*, ou *punctum*, tant désiré sous la forme d'une inconnue dans l'équation insoluble de la mort à représenter : « Pourquoi ne pas faire un film de ça qui est inconnu, inconnu encore ? »⁵⁴. Une nouvelle ambivalence se présente ici dans l'adverbe « encore », dont on ne sait bien s'il signifie que le sens est à venir ou s'il se réfère à la répétition de l'adjectif, marquant la persistance infinie de cette inconnue. Au lecteur d'en décider. Pour notre part, nous préférerons la deuxième option pour sa réflexivité et le fait qu'elle radicalise l'impossibilité intrinsèque du réel, ce qui semble davantage en accord avec ce que nous avons vu jusqu'ici, et avec la suite du récit :

Je n'ai rien dans les mains, rien dans la tête pour faire ce film-là. Et c'est celui auquel j'ai pensé le plus cet été. Parce que ce film, ce serait quand même un film de l'idée inatteignable et folle, un film sur la littérature de la mort vivante.⁵⁵

Tout est dit dans l'expression « un film de l'idée inatteignable et folle », qui n'est pas sans rappeler le premier titre choisi par Duras pour *L'Amant*, à savoir *La photographie absolue*, ainsi qu'elle l'a confié à Bernard Pivot dans l'émission « Apostrophes » en 1984⁵⁶. Cette photographie de l'instant du bac, qui « aurait pu être prise [...] mais ne l'a pas été »⁵⁷ et dans laquelle s'origine le récit de *L'Amant*. Il est par ailleurs intéressant que la narratrice précise que l'idée de faire de « ce fait inépuisable [de] la mort d'un enfant de vingt ans »⁵⁸ un film lui est venu avant le passage à l'écrit. Le cinéma l'aurait donc conduite à l'écriture. Mais aurait-ce été par dépit seulement, comme elle le laisse entendre

⁵⁴ *MJA*, p. 81.

⁵⁵ *MJA*, pp. 81-82.

⁵⁶ « Apostrophes », émission du 28/09/1984, accessible sur <https://www.youtube.com/watch?v=BidilIrlVGo>.

⁵⁷ Duras, *L'Amant*, Paris : Editions de Minuit, 1984, p. 16.

⁵⁸ *MJA*, p. 72.

dans les propos ci-dessus ? Et si cette première idée lui avait en réalité fait privilégier l'acte de parole ? Dans son cours intitulé « Cinéma et pensée », Deleuze analyse le lien entre « image sonore » (le film de la voix) et « image visuelle » (le film des images) dans le cinéma de Duras, caractérisé par un important recours à la voix *off*. Selon Deleuze, cette « déchirure du visuel et du sonore » se fait en faveur de la parole comme « l'acte de fabulation, l'acte qui fait légende, l'acte qui *crée l'événement* »⁵⁹. Il explique que la fonction de l'image sonore chez Duras est de

faire monter l'acte de parole en tant qu'il crée l'événement dans l'air et la lumière, et en même temps, l'image visuelle ne cesse d'enfoncer l'événement sous les couches de l'image tellurique, dans les strates de l'image stratigraphique, cette fois à titre d'événement muet et silencieux.⁶⁰

Si telle est la pensée du cinéma durassien, il n'est alors pas surprenant que la narratrice de *La mort du jeune aviateur anglais* ait délaissé le film au profit du texte. En effet, une des fonctions de ce texte est de porter au jour l'indicible. Le fait de la tombe implique de modifier un tant soit peu la dialectique deleuzienne : la mise en mots des images qui enfoncent l'événement muet et silencieux, comme le corps enterré du jeune homme, « [re]crée l'événement dans l'air et la lumière »⁶¹.

Aussi le récit apparaît-il comme mode d'instauration d'une vie. Puisque « la mort baptise aussi »⁶², il s'agit de rendre, par la parole, un semblant de vie à J.W. Cliffe et par là-même l'innocence de cette vie :

L'innocence de la vie, oui, c'est vrai, elle est là, de même que ces rondes chantées par les enfants de l'école.

C'est vrai, il y a l'innocence de la vie.⁶³

Dans son étude du texte, Williams fait une remarque intéressante à propos du chiasme opérant ici (L'innocence de la vie, oui, c'est vrai / C'est vrai, il y a l'innocence de la vie).

⁵⁹ Deleuze, *Cours sur le cinéma* du 28/05/85, http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php3?id_article=393.

⁶⁰ Deleuze, *Cours sur le cinéma* du 28/05/85.

⁶¹ Deleuze, *Cours sur le cinéma* du 28/05/85.

⁶² *MJA*, p. 64.

⁶³ *MJA*, p. 79.

Selon Williams, le chiasme répond par la voie rhétorique à la difficile situation de la narratrice face à la fragmentation du corps textuel du récit comme blessure ouverte demandant à être pensée⁶⁴. Les coupures du corps textuel se trouveraient ici suturées par une croix purement rhétorique. Nous ajouterons que du même coup, c'est le corps mort de l'aviateur qui se trouve en voie de résurrection. L'adjectif « crucifié » est d'ailleurs utilisé à son endroit : « crucifié à cet arbre par la carcasse de son avion »⁶⁵. Il est également intéressant d'observer comment la négativité salvatrice du procédé s'étend et culmine dans le paragraphe suivant, où la narratrice nie de manière décisive l'état de désolation du paysage tout aussi « en miettes »⁶⁶ que le texte lui-même :

Non. Il n'y a plus de guerre. L'enfant, de la guerre, il a tout remplacé. L'enfant de vingt ans : toute la forêt, toute la terre, il a remplacé, et aussi l'avenir de la guerre. La guerre, elle est enfermée dans le tombeau avec les os de cet enfant.⁶⁷

Le corps textuel blessé se voit ainsi pensé par l'imaginaire : l'idée abstraite de l'enfant vient recouvrir le texte comme le paysage, en rassemblant ses fragments jusqu'à produire une paix nouvelle :

C'est tranquille maintenant. Ce qui est la splendeur centrale, c'est *l'idée* des vingt ans, *l'idée* du jeu à la guerre, devenue resplendissante. Un cristal.⁶⁸ (nous soulignons)

Il serait intéressant de recourir ici au concept deleuzien d'« image-cristal » pour saisir les enjeux de ce court énoncé, « un cristal », qui vient clôturer le passage, depuis le chiasme jusqu'à la paix trouvée. Comme souvent chez Deleuze, le concept repose sur des principes littéraires, ici en l'occurrence, la description et la narration. La description *crystalline* s'oppose à ce qu'il appelle la description *organique* en cela qu'elle porte une indiscernabilité du réel et de l'imaginaire et en appelle par conséquent à la fonction-voyance de l'œil du spectateur. Prenant en exemple le Nouveau Roman, Deleuze explique

⁶⁴ « the fragmental textual body of 'Aviateur' that constitutes the open wound and which demands to be covered up and sealed », Williams, « La mort du jeune aviateur anglais », p. 112.

⁶⁵ *MJA*, p. 74.

⁶⁶ *MJA*, p. 79.

⁶⁷ *MJA*, p. 74.

⁶⁸ *MJA*, p. 74.

que la description cristalline « tend à se substituer à son objet, [...] à la fois et dans le même acte le gomme et le crée », d'où la fonction-voyance. La description cristalline se présente de ce fait comme « le circuit du réel et de l'imaginaire, circuit dans lequel le réel et l'imaginaire ne cessent de se réfléchir l'un à l'autre et de se courir l'un après l'autre »⁶⁹. Le principe de narration suit la même logique en opposant la narration organique, basée sur la décidabilité du vrai et du faux, et la narration cristalline, dite « falsifiante » car elle mine la narration via un « double écroulement du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé » qui maintient le récit dans un flou à la fois énonciatif et référentiel : « Il n'y a plus quelqu'un qui parle et l'on ne sait plus de quoi on parle »⁷⁰. En ce qui concerne la description cristalline, plusieurs éléments de *La mort du jeune aviateur anglais* semblent répondre à son fonctionnement. Vers le début du texte d'abord, la narratrice évoque la tombe d'un petit enfant près de celle de l'aviateur et, se demandant comment les « faire se rejoindre »⁷¹, elle a ensuite cette réflexion énigmatique : « Et après j'ai vu autre chose. Toujours, après, on voit des choses »⁷². Cette réflexion est énigmatique car elle est détachée, par un blanc plus long que les autres, de l'énumération suivante qui aurait pu lui donner un sens : « J'ai vu le ciel [...]. J'ai vu que les arbres étaient noirs, et puis l'école communale, elle était là elle aussi »⁷³. Nous proposons donc d'y entendre ladite fonction-voyance de l'image cristalline, qui gomme et crée son objet selon une dynamique d'apposition (« j'ai vu *autre* chose », « après »). Mais c'est sans doute dans le passage ci-dessous que le cristal structure le texte avec le plus d'évidence et à la fois, de subtilité :

Il y a eu cette couleur bleue dans le ciel, de ce bleu qui était celui de la mer. Il y a eu tous les arbres qui étaient assassinés. Et le ciel aussi il y avait. Je l'ai regardé. Il recouvrait le tout des choses de sa lenteur, avec son indifférence de chaque jour. Insondable.⁷⁴

⁶⁹ Deleuze, *Cours sur le cinéma* du 22/11/83, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=262.

⁷⁰ Deleuze, *Cours sur le cinéma* du 22/11/83.

⁷¹ *MJA*, p. 63.

⁷² *MJA*, p. 63.

⁷³ *MJA*, p. 64.

⁷⁴ *MJA*, p. 67.

On est ici en présence d'un nouveau chiasme (« Il y a eu cette couleur bleue dans le ciel [...] Et le ciel aussi il y a avait ») dont la structure d'inversion accomplit ce que Deleuze explique de la description cristalline : « une scène réelle sort d'un tableau imaginaire ou inversement [...] une scène réelle se fige dans un tableau imaginaire ». La transformation est ici concevable dans les deux sens décrits par Deleuze : soit le premier ciel est celui de l'imaginaire, dans la mesure où il est comparé à la mer, duquel sort le deuxième, réel car on peut le « regarder » ; soit le réel est le premier, figé dans un deuxième temps dans l'imaginaire par le passage à l'imparfait. Soit dit en passant, remarquons que le chiasme engendre à nouveau un recouvrement des choses, semblable à l'enfant qui « a tout remplacé » dans le premier chiasme étudié. On peut dire que ce recouvrement va lui aussi dans le sens de la superposition du réel et de l'imaginaire dans l'image-cristal. Le chiasme, dont Duras fait un grand usage dans toute son œuvre, en est d'une certaine manière le pendant rhétorique. Tout cela vaut pour autant que c'est en définitive la question du temps, encore une fois, qui est en jeu dans le phénomène du cristal : l'image-cristal est celle qui organise la co-existence d'une image actuelle (le temps en train de passer) avec une image virtuelle (son passé contemporain). Une image devient cristalline lorsqu'elle diffracte son contenu dans une temporalité instable et ambiguë. Le cristal reflète un déjà-vu du présent, s'éprouve comme durée complexe où actuel et virtuel, réel et imaginaire sont juxtaposés. Cette même durée qu'engendre, dans *La mort du jeune aviateur anglais*, d'une part la co-existence du passé et du présent dans l'emploi répété de l'adverbe « encore » (« Je le vois encore : l'Enfant même »⁷⁵ ; « Je pleure encore »⁷⁶ ; « inconnu encore » ;) ou, comme dans l'exemple ci-dessus, du passé composé et de l'imparfait, et d'autre part, les nombreux « retours en arrière » dans le ressassement des

⁷⁵ *MJA*, p. 68.

⁷⁶ *MJA*, p. 75.

images, qui tendent à dé-référencer ces dernières, à aggraver leur statut de souvenirs et donc, à les virtualiser.

Quant à la question de la narration cristalline et à la « puissance du faux » qui lui est caractéristique, elle se retrouve dans ce que nous avons déjà observé comme le recul du récit au profit de la réflexion méta-narrative qui vient brouiller l'objet de la narration : « on ne sait plus de quoi on parle » : de la mort du jeune homme ? de la mort en général ? de l'écriture ? de la représentation ? Pour ce qui est de l'« écroulement du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé », on relèvera l'emploi récurrent du pronom impersonnel « on », lequel plonge par moments la narration dans un flou énonciatif (« On ne sait plus rien » ; « on ne sait pas quoi » ; « Déjà on sait ça » ; « on peut embrasser la pierre » ; « on devrait pouvoir » ; « on a pas regardé »), lui-même soutenu par des déclarations telles que « C'est le train de l'écrit qui passe par votre corps »⁷⁷ ou encore, dans le texte *Ecrire*, « L'écrit, ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça ne passe comme rien d'autre dans la vie [...] »⁷⁸. Cette conception de l'écrit implique une dépossession de soi dans la parole en accord avec l'idée d'un effondrement du sujet de l'énonciation. En mettant en évidence les fondements scripturaux de l'image-cristal, Duras rend tout son privilège au langage.

Il est intéressant à ce sujet que dans le film de Benoît Jacquot, la parole de Marguerite Duras ait été privilégiée. De toute évidence, il n'était pas question pour le réalisateur de mettre en film l'histoire mais bien le récit de Duras. Lorsqu'elle n'apparaît pas sur le fauteuil de son salon, sa voix résonne en *off* derrière les images du village et du cimetière. La parole est au centre de ce film, et ce d'autant plus que l'on y entend aussi celle du réalisateur lui-même posant des questions à Duras. En choisissant la forme du

⁷⁷ MJA, p. 80.

⁷⁸ Duras, *Ecrire*, p. 53.

dialogue, Jacquot met l'accent sur la dimension d'*adresse* de la parole, raison pour laquelle, peut-être, Duras aura choisi de commencer son texte sur cette même dimension avec ces mots déjà cités : « Je crois que c'est une direction de l'écrit. C'est ça, l'écrit adressé ». L'allocutaire est le seul horizon, la seule instance capable de résister à l'effondrement du sujet de l'énonciation narrative et à l'éloignement perpétuel du référent.

En ce qui concerne l'étrange expression « un film sur la littérature de la mort vivante » que nous avons vu passer plus haut, elle touche à un aspect majeur de la poétique de Duras consistant à dire que tout est écriture. Cette position est admirablement présentée dans le premier texte du livre, où est longuement décrite l'agonie d'une mouche « en train de passer dans l'éternité » et *écrivait* la mort dans un texte incompréhensible :

Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir, tout écrit, la mouche, elle, elle écrit, sur les murs, elle a beaucoup écrit dans la lumière de la grande salle, réfractée par l'étang. Elle pourrait tenir dans une page entière, l'écriture de la mouche. Alors elle serait une écriture. Du moment qu'elle pourrait l'être, elle est déjà une écriture. Un jour, peut-être, au cours des siècles à venir, on lirait cette écriture, elle serait déchiffrée elle aussi, et traduite. Et l'immensité d'un poème illisible se déploierait dans le ciel.⁷⁹

Le regard est toujours déjà écriture. La littérature n'est pour Duras ni une activité particulière ni un système clos, et encore moins une institution ; elle imprègne le monde compris comme représentation, émission ininterrompue de signes. L'idée qu'il puisse y avoir une « littérature de la mort vivante » qui entoure voire devance les livres, fait écho à deux propositions du philosophe Jacques Derrida. La première consiste à dire qu' « il n'y pas de hors-texte »⁸⁰, c'est-à-dire que le langage est un champ de résonance qui emplit tout le dehors du langage. La deuxième concerne la dialectique vie/mort au cœur du concept de *trace* qui conduit Derrida à affirmer que « la mort par l'écriture inaugure aussi la vie »⁸¹, une proposition que l'on retrouve dans *La mort du jeune aviateur anglais*

⁷⁹ Duras, *Ecrire*, p. 44.

⁸⁰ Derrida, *De la grammatologie*, Paris : Editions de Minuit, 1967, p. 220.

⁸¹ Derrida, *De la grammatologie*, p. 205.

sous la formule : « La mort baptise aussi »⁸². La trace est aussi chez Derrida ce qui subsiste dans l'histoire et de ce fait, est du même ordre que l'écriture, à l'image de la mouche agonisante dans *Ecrire*. Ainsi, pour Duras, la littérature est en constant *déplacement*, elle a lieu aux dépens du sujet percevant, et le précède toujours :

Oui. C'est ça, cette mort de la mouche, c'est devenu ce déplacement de la littérature. On écrit sans le savoir. On écrit à regarder une mouche mourir.⁸³

C'est pourquoi l'après-coup où se tient l'écriture prend chez Duras le statut d'une traduction, mais d'une traduction qui passera toujours à côté du réel en produisant ce reste inassimilable qui reste en marge de tout texte traduit :

Et puis un jour, il n'y aura rien à écrire, rien à lire, il n'y aura plus que l'intraduisible de la vie de ce mort si jeune, jeune à hurler.⁸⁴

Ces mots qui referment le récit de *La mort du jeune aviateur anglais* résument à eux seuls tout l'enjeu de l'écriture chez Duras, qui s'efforce de dire le rien de la mort, de la folie, du désir. Cet effort accule celle ou celui qui écrit au silence ou au cri, à le faire, pour reprendre la belle formule de Michel de Certeau, « au nom de ce qui ne relève pas du langage mais qui va s'y tracer »⁸⁵, dans une *direction* qui va bien au-delà de l'usage communicationnel de la parole.

3. La voix de l'écrit

Du fait du caractère scandaleux de la mort du jeune aviateur, l'émotion joue dans le texte un rôle fondamental : elle fait achopper le discours de la narratrice. A ce titre, il n'est pas étonnant que l'émotion soit ouvertement définie par la narratrice comme la véritable nature de l'écrit :

C'est l'émotion qui revient maintenant quand je suis seule.⁸⁶

⁸² *MJA*, p. 64.

⁸³ Duras, *Ecrire*, p. 43.

⁸⁴ *MJA*, p. 82.

⁸⁵ de Certeau, *La fable mystique*, voir Introduction, p. 25

⁸⁶ *MJA*, p. 72.

Ce livre n'est pas un livre.
 Ce n'est pas une chanson.
 Ni un poème. Ni des pensées.
 Mais des larmes, de la douleur, des pleurs, des désespoirs qu'on ne peut pas encore arrêter, ni raisonner.⁸⁷

En excluant ainsi tout ce qui relève du langage à la faveur de l'émotion indicible, la narratrice invite le lecteur à se mettre à l'écoute de voix de l'écrit, à l'incorporer, pour le dire avec Lacan, « comme l'altérité de ce qui se dit »⁸⁸. Le paragraphe suivant est sur ce point très clair :

S'il n'y avait pas des choses comme ça, l'écriture n'aurait pas lieu. Mais même si l'écriture, elle est là, toujours prête à hurler, à pleurer, on ne l'écrit pas. Ce sont des émotions de cet ordre, très subtiles, très profondes, très charnelles, aussi essentielles, et complètement imprévisibles, qui peuvent couvrir des vies entières dans le corps. C'est ça l'écriture. C'est le train de l'écrit qui passe par votre corps. Le traverse. C'est de là qu'on part pour parler de ces émotions difficiles à dire, si étrangères et néanmoins, tout à coup, s'emparent de vous.

[...]

Cette émotion, elle s'étendra encore au-delà d'elle-même, vers l'infini du monde entier.⁸⁹

Tout au long du récit, cette émotion charnelle et imprévisible se traduit dans plusieurs réactions physiques et vocales. Les pleurs, tout d'abord, sont mentionnés à intervalles réguliers, inondant le texte des larmes de la narratrice dont il ne manque plus que la trace sur le papier : « Et moi je pleure »⁹⁰ ; « Et je pleure encore »⁹¹ ; « on peut [...] pleurer sur toi. J.W. Cliffe » ; « Une innocence à pleurer »⁹² ; « Seule je pleure encore »⁹³. Vient ensuite le cri, qui déchire lui aussi le corps textuel mais de manière plus implicite. Nous avons vu que le récit se terminait sur l'expression « jeune à hurler ». Avec son apparition, l'expression vient rétroactivement assimiler chaque mention de l'âge du jeune homme à un cri de désespoir. Et ce d'autant mieux qu'à un certain moment, la narratrice exprime explicitement sa douleur face à la jeunesse de l'aviateur : « Le plus terrible c'est ça, c'est l'âge : C'est une banalité cette douleur que j'éprouve à son endroit »⁹⁴. Un

⁸⁷ *MJA*, p. 74.

⁸⁸ Lacan, *Le Séminaire*, livre X, *L'angoisse*, Paris : Seuil, p. 318.

⁸⁹ *MJA*, pp. 80-81.

⁹⁰ *MJA*, p. 80.

⁹¹ *MJA*, p. 75.

⁹² *MJA*, p. 79.

⁹³ *MJA*, p. 72.

⁹⁴ *MJA*, p. 73

metteur en scène intéressé par la force énonciative du texte pourrait demander à un acteur d'interpréter ainsi chaque mention de l'âge : en hurlant. Si souvent évoqué dans le texte, l'âge tirerait de ces vociférations le caractère scandaleux que la narratrice dénonce à la dernière ligne du récit. Le cri est, littéralement et figurativement, le dernier mot du texte. La narratrice le laisse résonner longtemps après la fin de la lecture, comme un résumé du récit où se scellerait une fois pour toutes l'éclatement du sujet, le cri étant par définition l'expression d'un trop-plein. La voix crie, la voix écrit. Ceci fait écho à un autre propos de Duras, dans le texte *Ecrire*, où elle définit l'acte d'écriture comme un cri silencieux : « Ecrire, c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit »⁹⁵. L'oxymore, renforcé par l'hyperbole – la parole est hurlement – illustre une fois de plus l'échec de l'énonciation narrative classique et la prédominance de l'émotion. Les antonymes cri et silence arrivent curieusement à se juxtaposer pour faire entendre un non-dit, celui de l'affect. A la fois trop-plein et défaut de parole, l'écriture relève fondamentalement pour Duras de l'inarticulé, dans lequel Lyotard voit la (non-)structure même de l'affect : « Le sentiment est une phrase. Je l'appelle phrase-affect. Elle se distingue en ceci qu'elle est inarticulée ».⁹⁶ La *phrase-affect* ne dit rien : elle a pour seul et unique sens le plaisir ou la douleur. L'affect est ce qui « arrive » à la phrase en s'accompagnant d'une dépossession de la conscience. Chez Duras, le silence et le cri portent toujours la charge intraduisible, inarticulable et dépossédante de l'affect. Dans *La mort du jeune aviateur anglais*, la narratrice sort ainsi de la voie médiane de la communication normale pour embrasser les extrêmes du langage où la douleur (ne) se dit (pas).

L'écriture du texte en courts fragments est un autre signe de cette poétique de l'inarticulé. L'émotion semble y prendre à la gorge la narratrice, très régulièrement

⁹⁵ Duras, *Ecrire*, p. 28.

⁹⁶ Lyotard, « La phrase-affect », *Misère de la philosophie*, Paris : Galilée, 1994, p. 29.

empêchée dans la poursuite de son discours. Les blancs qui scandent le texte produisent des ruptures allant dans le sens de l'écriture brève du non-écrit envisagé à mi-récit. Ce non-écrit étant l'émotion elle-même. Les énoncés se succèdent en effet comme « égarés », « quittés aussitôt ». Ils constituent des phrases-blocs sans aucun lien logique. Leur autonomie agit de la même façon que les nombreux débordements phrastiques et les phrases sans verbe (« le train de l'écrit qui passe par votre corps. Le traverse. » ; « Les yeux vidés de la vie, sans plus de regard. Fixes. Tournés vers plus rien. »⁹⁷) : ensemble, ils reflètent le désordre de la pensée en mettant à mal la syntaxe et la logique narrative classique. Comme l'explique Duras dans *Les parleuses* :

C'est des blancs, si vous voulez, qui s'imposent. Ça se passe comme ça : je vous dis comment ça se passe, c'est des blancs qui apparaissent, peut-être sous le coup d'un rejet violent de la syntaxe, oui, je pense, oui, je reconnais quelque chose là.⁹⁸

Selon Julia Kristeva, de telles désarticulations sont toujours le signe d'une douleur qui cherche à se frayer une voie dans le *logos* en lui portant atteinte : « Comment dire la vérité de la douleur, sinon en mettant en échec [la rhétorique apprêtée de la littérature], en la gauchissant, en la faisant grincer, en la rendant contrainte et boiteuse »⁹⁹. Ces grincements révèlent l'impuissance du *logos* à dire la fragmentation du sujet souffrant.

Chez Duras, la violence faite au langage s'explique par une urgence du dire :

C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite, écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça « littérature d'urgence ».¹⁰⁰

La mort du jeune aviateur anglais est exemplaire de cette littérature d'urgence, également appelée par Duras « écriture courante ». L'urgence de la parole n'apparaît pas seulement dans l'effet de spontanéité du discours créé par son élan parataxique. Elle est également liée non seulement à la nécessité impérieuse de raconter avant que l'oubli ne

⁹⁷ MJA, p. 66.

⁹⁸ Duras, *Les parleuses*, Paris : Editions de Minuit, 1972, p. 12.

⁹⁹ Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, p. 233.

¹⁰⁰ Duras, entretien avec Alette Armel, *Le Magazine littéraire*, 1990, n° 276, p. 20.

l'emporte (« J'oublie : il y a le cimetière nouveau aussi, à un kilomètre de Vauville »¹⁰¹), mais aussi à l'idée du mot à attraper comme il vient, à ne pas laisser s'échapper. Ceci explique pourquoi l'instant de sa saisie est parfois réfléchi dans une affirmation, comme dans les deux extraits suivants :

Le lieu, lui, reste désert. Vide, oui. Presque vide.¹⁰²

[...] dans cette forêt, si belle, on dira, si ancienne, séculaire, même adorable, oui, c'est ça : adorable est le mot.¹⁰³

La figure du chiasme, dont nous avons vu précédemment deux exemples, est une variante de ce procédé. L'urgence de la parole travaille toutefois de manière paradoxale le texte de *La mort du jeune aviateur anglais*. D'un côté, elle est symptomatique de la crise du sujet, et d'un autre, elle pourrait témoigner d'une tentative d'endiguer le démantèlement des organes d'articulation du discours. Comme s'il y avait urgence à parer la dégradation du récit semblable à celle du corps enseveli de l'aviateur : « Le plus difficile à supporter, c'est le visage détruit, la peau, les yeux arrachés »¹⁰⁴ ; « son visage de mort, déchiré par les aciers du Meteor »¹⁰⁵. Les rimes (supporter/déchirés ; mort/Meteor) vont ici dans le sens de cette résistance au démantèlement : en ramenant la deuxième partie de l'énoncé à la première, elles opèrent comme un frein. Le texte s'y replie sur lui-même, dans un net refus d'*accompagner la mort*.

Afin de soutenir cette recherche, dans le corps du texte, des traces de la voix comme altérité de ce qui se dit, il convient de faire appel en dernier lieu à la définition blanchotienne de la voix narrative, dont on sait le rôle qu'y a joué l'œuvre de Duras. Blanchot ne prend pas en compte la question de l'affect, cependant, sa définition, intéressée par le problème du centre de l'énonciation, a sa place ici en cela qu'elle cherche

¹⁰¹ *MJA*, p. 78.

¹⁰² *MJA*, p. 77.

¹⁰³ *MJA*, p. 81.

¹⁰⁴ *MJA*, p. 66.

¹⁰⁵ *MJA*, p. 63.

à mettre en évidence ce qui, dans la prise de parole narrative, échappe au sujet et caractérise ainsi la voix « inentendue » de l'écrit :

La voix narrative qui est dedans seulement pour autant qu'elle est dehors [...] Elle est toujours différente de ce qui la profère, elle est la différence-indifférence qui altère la voix personnelle. [...] parce qu'elle tend toujours à s'absenter en celui qui la porte et aussi à l'effacer lui-même comme centre, étant donc neutre en ce sens décisif qu'elle ne saurait être centrale, ne crée pas de centre, ne parle pas à partir d'un centre, mais au contraire à la limite empêcherait l'œuvre d'en avoir un, lui retirant tout foyer privilégié d'intérêt, fût-ce dans l'afocalité, et ne lui permettant pas non plus d'exister comme un tout achevé, une fois et à jamais accompli.¹⁰⁶

Il ne fait aucun doute que *La mort du jeune aviateur anglais* s'inscrit dans cette subtile définition. Dépossédée d'elle-même et résistant à la subjectivation propre au langage, la voix narrative « ne parle pas à partir d'un centre ». Elle écrit, comme le dit la narratrice elle-même, « par le dehors peut-être »¹⁰⁷ et se distingue ainsi de la communication normale par ce que Blanchot appelle une *suspension de l'être* :

[...] il se pourrait que raconter (écrire), ce soit attirer le langage dans une possibilité de dire qui dirait sans dire l'être et sans non plus le dénier – ou encore, plus clairement, trop clairement, établir le centre de gravité de la parole ailleurs, là où parler, ce ne serait pas affirmer l'être et non plus avoir besoin de la négation pour suspendre l'œuvre de l'être, celle qui s'accomplit ordinairement dans toute forme d'expression. La voix narrative est, sous ce rapport, la plus critique qui puisse, inentendue, donner à entendre. De là que nous avons tendance, l'écoutant, à la confondre avec la voix oblique du malheur ou la voix oblique de la folie.¹⁰⁸

La voix oblique du malheur et de la folie que donne à entendre *La mort du jeune aviateur anglais*, à la fois retentissante et silencieuse, s'écarte d'elle-même dans une attirance vers ce non-dit où l'être n'est plus en jeu qu'anéanti comme dans la mort. Dans le texte, cet écart est explicité dans un fragment où est envisagée une inversion du sens du texte :

Il faut commencer à l'envers. Je ne parle pas d'écrire. Je parle du livre une fois écrit. Partir de la source et la suivre jusqu'à la réserve de son eau. Partir de la tombe et aller jusqu'à lui, le jeune aviateur anglais.¹⁰⁹

La narratrice exprime ici cela même que décrit Blanchot lorsqu'il fait référence à la déportation de l'origine propre à l'action de la voix narrative : « Et le récit ne serait rien

¹⁰⁶ Blanchot, « La voix narrative », *L'entretien infini*, Paris : Gallimard, pp. 564-566.

¹⁰⁷ « Ecrire par le dehors peut-être, en ne faisant que décrire peut-être, décrire les choses qui sont là, présentes », *MJA*, p. 69.

¹⁰⁸ Blanchot, « La voix narrative », p. 567.

¹⁰⁹ *MJA*, p. 78-79.

d'autre qu'une allusion au détour initial que porte l'écriture, qui la déporte et qui fait que, écrivant, nous nous livrons à une sorte de détournement perpétuel »¹¹⁰.

Ainsi se complète notre étude de la voix de l'écrit comme altérité de ce qui se dit. Dépossédé par l'affect qu'il « inarticule », le sujet de l'énonciation semble se manquer à lui-même, ne plus savoir *d'où* il parle et se perdre dans ce détournement perpétuel de son origine, somatisé dans les silences et les cris.

L'objectif de ce chapitre était d'étudier les modalités de l'inénarrable afin de comprendre l'échec du discours narratif face au scandale de la mort du jeune homme, extrapolée à la mort entière. En recourant principalement aux concepts d'objet *a* et de *punctum*, il a été mis en évidence que la narratrice cherchait à saisir l'insaisissable, seule façon pour elle d'approcher le fait de la tombe comme phénomène perçu dans la confusion des sens par le *non-sujet* de l'expérience, et de ne surtout pas donner de sens à ce qui n'en aura jamais et jette le doute sur la pensée. A travers l'analyse des deux autres moyens de représentation contemplés par la narratrice, à savoir la photographie et le film, il est apparu que seul l'écrit pouvait en réalité accomplir ce projet dans la mesure où pour Duras, tout est toujours déjà écriture. Le concept deleuzien d'image-cristal s'est ensuite révélé utile pour éclairer comment la parole littéraire mettait en œuvre cette « idée inatteignable et folle » que la narratrice aurait voulu exprimer à travers le médium de l'image, c'est-à-dire l'éloignement du référent et le double effondrement du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé où peut apparaître en creux l'intraduisible de

¹¹⁰ Blanchot, « La voix narrative », p. 564.

l'événement de la mort. Ceci nous a conduite à nous pencher sur l'altérité de ce qui se dit dans les effets de voix et la place de l'émotion. Les silences et les cris (l'écrit) mis en scène dans le texte sont apparus comme les vecteurs d'un affect indicible produisant cette poétique de l'inarticulé caractéristique de l'œuvre de Duras. En nous basant enfin sur les réflexions de Blanchot à propos de la voix narrative, nous avons mis en évidence que cette poétique n'était pas détachable de la question de l'origine du sujet de l'énonciation. Emporté dans un perpétuel éloignement de lui-même, ce dernier s'instaure en fin de compte de son propre manque, dont les signes de l'affect sont des symptômes.

La mort du jeune aviateur anglais constitue un exemple édifiant de la « littérature de la mort vivante » recherchée par Duras. Une mort vivante qui caractérise aussi bien l'objet du récit, à savoir l'envahissement imparable de la mort, que le sujet de l'énonciation lui-même.

Chapitre 5

Écriture de soi et identité énonciative dans *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux

Ce chapitre porte sur le dernier roman en date d'Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, publié en 2016 chez Gallimard. Des six textes de notre corpus, *Mémoire de fille* est probablement celui qui pose la question de l'énonciation narrative avec le plus d'engagement et de modernité. Comme la plupart des écrits d'Ernaux, *Mémoire de fille* est centré sur un épisode à la fois traumatisant et fondateur de la vie de l'écrivaine : l'été 1958, alors âgée de 18 ans, elle quitte pour la première fois le foyer familial et sa ville d'Yvetot pour travailler comme monitrice dans une colonie. Là-bas elle tombe amoureuse du moniteur en chef désigné par l'initiale H, et a avec lui sa première expérience sexuelle. Abandonnée par lui, elle poursuit un peu malgré elle son expérimentation de la sexualité avec les autres garçons de la colonie. Ce comportement lui vaut de devenir la risée du groupe, à la suite de quoi elle tentera de se construire une nouvelle image alors qu'elle traverse une longue période d'anorexie-boulimie et d'aménorrhée. Le roman se termine par la venue de la jeune fille à l'écriture lors d'un séjour en Angleterre loin, une fois de plus, de ses parents. *Mémoire de fille* est le résultat d'une tentative de remémoration de cet épisode aussi douloureux que formateur. La quatrième de couverture du livre cite cet extrait du roman résumant le projet de l'écrivaine : « J'ai voulu l'oublier cette fille. L'oublier vraiment, c'est-à-dire ne plus avoir envie d'écrire sur elle, son désir, sa folie, son idiotie et son orgueil, sa faim et son sang tari. Je n'y suis jamais parvenue »¹. Les thèmes du trauma et de la honte, présents dans tous les écrits d'Ernaux, trouvent ici une

¹ Annie Ernaux, *Mémoire de fille* (désormais *MdF*), Paris : Gallimard, pp. 16-17.

puissance éthique et esthétique renouvelée, soutenue par un dispositif énonciatif original, contrevenant à la norme énonciative de l'autobiographie en dissociant la narratrice de son propre personnage à travers l'emploi quasi-systématique des pronoms *je* et *elle*.

Il sera question en première partie de la problématique de l'identité narrative, définie par Paul Ricoeur, qui se trouve au cœur du roman, exemplaire de l'enquête autobiographique de l'écrivaine. Toutefois, le concept n'étant pas au centre du raisonnement de cette thèse, cette deuxième partie sera nettement plus courte que la suivante, consacrée à la question de l'identité énonciative. Là, nous nous intéresserons à la question topologique de l'instance narrative ainsi qu'aux phénomènes de dialogisme et de polyphonie provoqués par le traitement du discours d'autrui.

1. Identité narrative

En tant que roman autobiographique, *Mémoire de fille* pose la question de l'identité narrative telle que l'a définie Paul Ricoeur dans *Temps et récit*. Autre concept majeur étayant celui d'identité narrative et particulièrement fécond pour lire *Mémoire de fille* : celui d'altérité, présenté dans *Soi-même comme un autre* au cours d'une stimulante réflexion sur l'identité où Ricoeur souligne l'ambiguïté de ce terme pour en distinguer deux sens : d'une part, l'identité-*idem* comme « mêmété », c'est-à-dire comme illusion nécessaire d'une permanence de l'être, et d'autre part, l'identité-*ipse* comme « ipséité », soit le moi en devenir impliquant la mutation dans la cohésion d'une vie : « Notre thèse constante sera que l'identité au sens d'*ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité »². A partir de là, Ricoeur développe une seconde idée qui entre en forte résonance avec le travail d'Ernaux, selon laquelle

² Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, p. 13.

l'altérité est constitutive de l'identité : « L'identité-*ipse* met en jeu une dialectique complémentaire de celle de l'ipséité et de la mêmeté, à savoir la dialectique du *soi* et de *l'autre que soi*. [...] 'Soi-même comme un autre' signifie donc soi-même en tant qu'altérité »³. Comme l'indique le titre de l'ouvrage, explicité en introduction, Ricoeur privilégie enfin le « soi » par rapport au « moi », y trouvant une dimension réflexive apte à traduire cette distance permettant la connaissance. En se racontant, *je* devient *soi*, à la fois celui qui parle et celui dont on parle. C'est au récit qu'il revient d'assurer la cohésion de ces deux dimensions de la personne, sans pour autant jamais annuler l'altérité fondamentale du sujet qu'ensemble elles posent comme essentielle. C'est bien cette « étrangeante » *ipséité* que l'on trouve à l'origine du récit dans *Mémoire de fille*, celle qui conduit la narratrice, observant une photo d'elle à l'âge de l'histoire racontée, à s'interroger sur le bien-fondé de leur identité supposée commune :

Est-ce qu'elle est moi, cette fille ? Suis-je elle ? Pour que je sois elle il faudrait que je sois capable de résoudre un problème de physique et une équation de second degré je lise le roman complet inséré dans les pages de Bonnes soirées toutes les semaines [...]
je m'appelle Annie Duchesne.⁴

Un peu plus loin, cette impossible identification se trouve aggravée par le constat que la fille de la photo elle-même, avide de littérature, n'a « pas de *moi* déterminé, mais des « moi » qui passent d'un livre à l'autre »⁵. Ainsi, c'est sur une identification impossible que s'ouvre le roman, dans la certitude qu'il n'existe pas d'identité-*idem* et que l'on est toujours à soi-même son autre. Selon Violaine Houdart-Merot toutefois, qui étudiait en 2015 la problématique de l'altérité ricoeurienne dans l'œuvre d'Annie Ernaux, il serait faux de dire qu'il n'est jamais question d'identité-*idem* chez Ernaux. Pour elle, cette certitude gagne à être considérée comme cette base non-changeante de la

³ Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 13.

⁴ *MdF*, p. 20.

⁵ *MdF*, p. 28.

personnalité de l'auteur et de ses propres personnages, et comme leur trait commun : « l'identité-*idem*, le 'noyau inaltérable' dont parle Ricœur réside précisément dans l'impossibilité de se sentir soi, impossibilité transformée en moteur d'écriture »⁶. Dans *Mémoire de fille*, ceci est d'autant plus évident que c'est après un long questionnement identitaire d'une vingtaine de pages que le récit commence véritablement. Il ne fait absolument aucun doute sur la nature du pourquoi écrire : il s'agit pour l'écrivaine de parvenir à réintégrer cette période de sa vie à son histoire personnelle, à se reconnaître dans la fille de 1958, ce que, à mi-récit, elle dira être enfin parvenue à faire :

Il me semble que j'ai désincarcéré la fille de 58, cassé le sortilège qui la retenait prisonnière depuis plus de cinquante ans dans cette vieille bâtisse majestueuse longée par l'Orne, pleine d'enfants qui chantaient C'est nous la bande des enfants de l'été.
Je peux dire : elle est moi, je suis elle.⁷

On aura remarqué l'emploi récurrent du pronom de troisième personne pour désigner ce moi passé qui échappait à la narratrice. Nous étudierons en deuxième partie les enjeux proprement énonciatifs de ce procédé. Pour l'heure, contentons-nous de dire qu'il sert paradoxalement le projet autobiographique de l'écrivaine, en ce sens qu'il facilite l'élaboration d'une identité narrative de par l'altérité à soi à laquelle il donne une forme discursive et que Ricœur conçoit comme un élément essentiel de l'*ipse*. En s'envisageant comme un personnage à part entière, regardé à distance, la narratrice peut adopter une démarche véritablement historique et reconstruire activement les événements afin de leur donner un sens :

En reparcourant les mois de celle qui n'est plus la fille de S mais celle d'Ernemont, j'ai pris le risque de buter continuellement, comme un historien devant un personnage, sur l'enchevêtrement des facteurs agissant à chaque moment de son comportement – d'avoir à m'interroger sur l'ordre chronologique de ces facteurs – donc sur l'ordre de mon récit.⁸

⁶ Violaine Houdart-Merot et Pierre-Louis Fort, *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 91.

⁷ *MdF*, p. 78.

⁸ *MdF*, p. 98.

Cette réflexion met en évidence que la prise de distance avec soi permet à la narratrice de devenir consciente de son activité narrative et de la valeur de cette activité pour l'exploration de soi, fonction première de l'écriture pour Ernaux :

Consciente, au fond, il n'y a que deux sortes de littérature, celle qui représente et celle qui cherche, aucune ne vaut plus que l'autre, sauf pour celui qui décide de s'adonner à l'une plutôt qu'à l'autre.⁹

En tant que roman autobiographique, *Mémoire de fille* est également un roman d'initiation. D'autant plus qu'il porte sur la période de l'adolescence et plus particulièrement sur une série de premières fois – première séparation d'avec la mère, première expérience sexuelle, premier chagrin d'amour – ayant profondément changé la fille de 58 et, selon la narratrice, nous y reviendrons plus loin, l'ayant ouverte à sa vocation d'écrivaine. Récit des origines contenant en germe l'œuvre déjà écrite, *Mémoire de fille* est un roman d'apprentissage suivant une dynamique semblable à celle de *À la Recherche du temps perdu* de Proust, d'ailleurs plusieurs fois mentionné dans le texte : non pas, comme l'analyse Gilles Deleuze, un roman sur le passé mais un roman sur l'avenir¹⁰. En dépit de l'accent mis dès le titre sur la mémoire, la narration est pur devenir. Comme le reconnaît la narratrice dans les dernières pages, la fin du récit était sans doute déjà dans son début, et vice et versa :

Je me demande si, en commençant ce livre, je n'étais pas aimantée par cette image du jardin de Woodside Park, la fille sur un banc, comme si tout ce qui a eu lieu depuis la nuit de la colonie aboutissait, de chute en chute à ce geste inaugural. Ce récit serait donc celui d'une traversée, périlleuse, vers le port de l'écriture.¹¹

En évoquant à la fin du roman ce geste « inaugural », Ernaux renverse le sens du récit, dans une sorte de mise en abîme de l'écriture qui vient joindre passé et présent. Se faisant après coup l'interprète de sa propre vie, Ernaux se constitue ainsi une identité narrative significatrice. Elle met en évidence que le sujet de l'écriture n'est pas un sujet donné mais

⁹ *MdF*, p. 98.

¹⁰ Deleuze, *Proust et les signes*, Paris : PUF, 2014.

¹¹ *MdF*, p. 144.

qu'il se produit dans et par l'écriture. « C'est, écrit Ernaux à la toute fin du livre, l'absence de sens de ce que l'on vit au moment où on le vit qui multiplie les possibilités d'écriture »¹².

Ce credo éclaire par ailleurs le mode d'approche des événements choisi par la narratrice pour les raconter, et caractéristique de l'« écriture plate » d'Ernaux. L'idée que la vie ne prenne son sens que dans la mise en récit rétrospective et que donc le présent n'en ait pas, explique la manière dont elle cherche toujours à éviter toute interprétation immédiate, en s'en tenant aux faits, dûment décrits selon le mode objectif du constat. Il n'y a rien à dire de ce qui se passe, il y a seulement à dire que ça se passe. Il est vrai que cette méthode répond avant toute chose au désir de l'écrivaine de rendre aux images de la mémoire, menacées par l'oubli et frappées de fiction, leur réalité, leur factualité. Chez Ernaux, l'écriture répond au principe, déjà ressenti par la fille de 58, selon lequel « l'événement [...] a besoin d'être énoncé, formulé pour devenir réel. [L'événement] qui pousse à tout raconter »¹³. Mais on peut aussi voir dans cet essai d'objectivité, impliquant un certain minimalisme de la description¹⁴, une volonté de ne pas sur-interpréter les événements en fonction de désirs qui leur sont étrangers, comme elle l'avait fait en 1958 lorsque, découvrant « des traces de sang dans le fond de sa culotte », elle « décide que son hymen a été déchiré, qu'il l'a défloré même s'il ne l'a pas pénétrée »¹⁵. Cet épisode éclaire à notre sens tout le travail d'Ernaux depuis *La place* : l'aplatissement de la représentation par le biais du mode discursif du constat est là pour mettre à jour ce qui s'est réellement passé et ne pas sombrer à nouveau dans « la douce nuit de

¹² *MdF*, p. 151.

¹³ *MdF*, p. 46.

¹⁴ Pour une analyse détaillée du minimalisme ernalien, voir l'article de Warren Motte, « Annie Ernaux's understatement », *The French Review*, vol. 69, n° 1, 1995. L'auteur y développe notamment l'idée, allant dans le sens de notre commentaire, selon laquelle la description minimaliste cherche à insinuer que les images « present themselves as what they are, no more, no less [...] ; minimalism involves a theoretical leap of faith : the idea is that form itself should signify », p. 57.

¹⁵ *MdF*, p. 72.

l'imaginaire »¹⁶ qui l'avait menée à sa perte, au « sacre de [sa] folie »¹⁷ le 11 septembre 1958. En enrayant ainsi le processus incontrôlé de l'interprétation, la narratrice se donne les moyens de son ambition : « désenfouir des choses, même une seule, [...] une chose sortant des replis étalés du récit et qui puisse aider à comprendre – à supporter ce qui arrive et ce que l'on fait »¹⁸.

2. L'appareil énonciatif

Concernant le dispositif énonciatif du roman, *Mémoire de fille* apparaît comme un condensé des différents régimes narratifs présents dans l'œuvre d'Ernaux. Plus qu'un travail de mémoire, on sait que le travail autobiographique de l'écrivaine consiste en un véritable travail de recherche sur la parole narrative, dont chaque livre, ponctué de réflexions sur l'écriture, apparaît comme une expérimentation de plus. Ces tâtonnements énonciatifs sont à l'origine de la parole si singulière de l'écrivaine, non pas une parole de l'énoncé mais une parole de l'énonciation, définie par Guy Massat comme un « ligne ouvrante de fraction, de division qui sépare, en les produisant, le signe du sens, le signifiant linguistique du signifié »¹⁹. L'exploration des possibles de la parole et de son pouvoir de faire exister le locuteur dans sa vérité inachevée et multiple est dans *Mémoire de fille* portée à son paroxysme à travers ce que l'on peut voir comme une tentative de saturation de l'espace de la parole. Par exemple, pour se désigner, la narratrice s'installe à tous les niveaux pronominaux possibles, à savoir *je*, *vous* et *elle*. Le deuxième pronom *vous* apparaît dans les deux premières pages du roman faisant office de prologue, où est

¹⁶ *MdF*, p. 73.

¹⁷ *MdF*, p. 70.

¹⁸ *MdF*, p. 96.

¹⁹ Guy Massat, « La mort du signe linguistique », sixième séance du séminaire psychanalyse de Abréactions Associations, le jeudi 25 février 2010. Consulté en ligne, <http://psychanalyse-paris.com/1270-La-mort-du-signe-linguistique.html>.

résumé une grande partie de l'histoire et où il ne fait aucun doute que la narratrice parle d'elle-même :

Il y a des êtres qui sont submergés par la réalité des autres, leur façon de parler, de croiser les jambes, d'allumer une cigarette. Englués dans la présence de l'Autre. Un jour, ou plutôt une nuit, ils sont emportés dans le désir et la volonté d'un seul Autre.
 [...] Puis l'Autre s'en va, vous avez cessé de lui plaire, il ne vous trouve plus d'intérêt.
 [...] Vous vous jurez d'oublier tout et de ne jamais en parler à personne.²⁰

Cette adresse à soi-même dans laquelle apparaît une première scission du sujet est également présente dans la première citation en exergue du roman, un extrait de chanson du groupe Supertramp : *I know it sounds absurd, but please tell me who I am*. Inscrite en amont d'un récit autobiographique, une telle supplique est forcément lancée au sujet de l'écriture et non pas au lecteur, à moins de considérer celui-ci comme le tiers par lequel le discours narratif peut s'actualiser à la façon du psychanalyste à qui on « s'adresse » pour mieux s'entendre soi. Au vu d'autres passages du roman comme celui ci-dessous, cet emploi de la deuxième personne peut aussi s'entendre comme un appel à la reconnaissance, apte à rompre l'isolement identitaire provoqué par l'expérience vécue :

Et quel désir – qui dépasse celui de comprendre – dans cet acharnement à trouver, parmi les milliers de noms, de verbes, d'adjectifs, ceux qui donneront la certitude – l'illusion – d'avoir atteint le plus haut degré de réalité ? Sinon l'espérance qu'il y a au moins une goutte de similarité entre cette fille, Annie D, et n'importe qui d'autre.²¹

A ce premier dédoublement mettant la narratrice face à elle-même s'ajoute celui, opéré à la fin de la première partie et maintenu jusqu'à la fin du récit, entre la narratrice dans la position du *je*, et son propre personnage désigné par le pronom *elle* et le substantif « la fille ». Ce choix intervient à la suite du long questionnement effaré examiné en première partie, sur tout ce qui sépare le passé du présent, le temps de l'Histoire du temps de l'écriture, et le sentiment d'étrangeté à soi qui en découle :

La fille de la photo est une étrangère qui m'a légué la mémoire.²²

²⁰ *Mdf*, pp. 11-12.

²¹ *MdF*, p. 88.

²² *MdF*, p. 22.

Dans ces conditions, dois-je fondre la fille de 58 et la femme de 2014 en un « je » ? Ou, ce qui me paraît non pas le plus juste – évaluation subjective – mais le plus aventureux, dissocier la première de la seconde par l’emploi de « elle » et de « je », pour aller le plus loin possible dans l’exposition des faits et des actes. Et le plus cruellement possible, à la manière de ceux qu’on entend derrière une porte parler de soi en disant « elle » ou « il » à ce moment-là on a envie de mourir.²³

Comme on le voit, cette prise de distance avec soi a une nécessité et deux fonctions. Sa nécessité est celle de l’écrivaine qui, déssaisie de son moi, « a perdu, pour le dire avec Deleuze à la suite de Blanchot, le pouvoir de dire Je »²⁴. Quant à ses fonctions, la première rejoint notre analyse sur l’élaboration d’une identité narrative, consistant à se raconter soi-même comme une autre. Il s’agit là de l’emploi « épique » du pronom de troisième personne tel que le relève Barthes dans « Vingt mots pour Roland Barthes » :

dire « il » en parlant de quelqu’un, c’est l’absenter, le mortifier, en faire quelque chose d’un peu mort. Soit aussi – mais ce serait une hypothèse trop heureuse ; énonçons-la quand même – comme le « il » de la distance, dans une optique brechtienne, un « il » épique où je me mets moi-même en critique.²⁵

La deuxième fonction de cette dissociation dans *Mémoire de fille* est plus particulièrement liée au contenu du livre et à la nature de l’expérience relatée, tournant largement autour du sentiment de honte, et embrasse le reste des explications de Barthes. Avec cette stratégie narrative, il s’agit pour la narratrice de revivre la honte pour l’exorciser et ainsi reprendre en main son identité en s’arrogeant le pronom « meurtrier » et en entreprenant ainsi sa propre critique. L’autocritique, voire l’autopunition, mise en œuvre ici au moyen d’une énonciation « cruelle » est pour la narratrice un moyen de se réapproprier sa personne, d’être à la fois victime et bourreau, accusée et accusatrice, contre le jugement d’autrui.

Cet envahissement des positions énonciatives les plus antagonistes semble avoir pour but de priver l’Autre de parole pour imposer son discours et affirmer sa vérité. « Je ne suis pas celle que vous croyez », déclare d’ailleurs la narratrice, dans un passage

²³ *MdF*, p. 23.

²⁴ Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris : Editions de Minuit, 1993, p. 13.

²⁵ Barthes, « Vingt mots pour Roland Barthes », *Œuvres Complètes*, III, Paris : Seuil, 1995, p. 322.

particulièrement révélateur du rapport entre l'expérience passée de la honte et la décision de prendre la parole dans l'écriture.

[...] mettre en jeu la figure d'écrivain qu'on me renvoie, la ravager, m'acharner à dénoncer une imposture, genre « je ne suis pas celle que vous croyez » faisant écho, pour le coup, au « je ne suis pucelle que vous croyez » ricané bientôt par les moniteurs sur mon passage.²⁶

Reprenant l'analyse de Gisèle Mathieu-Castellani dans *La scène judiciaire de l'autobiographie*, on pourrait dire que cette énonciation sans lieu prend la forme d'un *non-lieu* au sens judiciaire : dans l'impossibilité d'identifier clairement le sujet parlant, divisé en plusieurs instances, le jugement se trouve suspendu. Ou plutôt, le droit de l'asséner revient au seul concerné. *Mémoire de fille* accomplit ainsi ce que Mathieu-Castellani pose comme fonction première de l'autobiographie, à savoir figurer « le lieu idéal d'un interminable procès »²⁷ :

En cet éternel procès, la voix du coupable se confond avec celle de la victime : l'une et l'autre cherchent, certes, à se faire entendre devant le tribunal, mais elles veulent aussi entendre à leur tour une parole qui les affranchisse. Une parole de reconnaissance.²⁸

L'application du modèle judiciaire au discours autobiographique tenu dans *Mémoire de fille* est d'autant plus efficace que Mathieu-Castellani met l'accent sur le rôle de la figure parentale dans ce genre de textes : « Celui qui écrit est toujours cet enfant de l'enfant qu'il fût, comme dit Claude Roy, ce petit enfant qui veut reconnaître ses parents et être enfin reconnu de ses parents »²⁹. Or c'est bien ce qui se passe dans notre roman dont le titre semble déjà contenir cette problématique. La « fille » en question n'est peut-être pas seulement cette adolescente opposée à la « femme de 2014 » mais aussi, comme nous allons le voir, la fille de ses parents, qui au début de l'histoire « piaffait de quitter sa famille » pour finir, à l'occasion d'un voyage en Angleterre à la fin du roman, par tâcher

²⁶ *MdF*, p. 56.

²⁷ Gisèle Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris : PUF, 1996, p. 14.

²⁸ Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, p. 216.

²⁹ Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, p. 216.

de « faire bonne figure et de dominer le chagrin du départ et de la séparation » face à sa mère, « immobile sur le quai »³⁰.

Notons cependant que la narration du roman ne se maintient pas indéfiniment dans cet état troublant de dispersion à la fois affective et énonciative. De façon intéressante, l'histoire se termine en effet par une résolution de la partition du sujet narrant dans l'assomption finale et apparemment unificatrice de la première personne du singulier dans les dernières pages du roman, au moment même où la fille de 58 découvre sa vocation d'écrivaine et se réconcilie avec la figure parentale :

Elle voit ses parents au loin, vieux, un peu ridicules et gentils dans leur petit commerce, dans une sorte d'amour séparé. C'est comme si la réalité se mettait d'elle-même à distance. J'ai commencé à faire de moi-même un être littéraire, quelqu'un qui vit les choses comme si elles devaient être écrites un jour.

Un dimanche après-midi de la fin août ou de début septembre 1960, je suis assise, seule, sur un banc dans un jardin public du côté de la station Woodside Park. Il y a du soleil. Des enfants jouent. J'ai emporté de quoi écrire. Je commence un roman.³¹

A partir de la phrase ci-dessus, où apparaît pour la première fois la protagoniste sous la forme du « je », la narratrice ne lâchera plus ce pronom dont Benveniste, on le sait, a montré qu'il était « le fondement de la subjectivité »³². Le blanc entre les deux paragraphes, plus long que les espaces qui les précèdent, va dans le sens de cette bascule discursive : une pause, le temps pour la narratrice de respirer profondément avant de s'engager dans la dernière ligne droite du récit. Il est également intéressant que la narratrice ait commencé à employer timidement le *je* de son personnage en amont de ce passage, lors du récit d'un vol d'accessoires de maquillage à Londres avec son amie R et du procès qui s'en est suivi. Alternant la troisième personne et la première (*je* et *nous*), l'épisode fait figure de transition :

³⁰ *MdF*, p. 126.

³¹ *MdF*, p. 143.

³² « Est 'ego' qui dit 'ego'. Nous trouvons là le fondement de la 'subjectivité', qui se détermine par le statut linguistique de la 'personne'. » Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 260.

Dans ce tea-House de Tottenham où j'avais dit à R que j'allais l'attendre, la fille que je vois assise seule à une table, dans sa veste en suédine marron, regardant la porte (où finalement apparaîtra la mère de famille qui emploie R, prévenue par la police), éprouve-t-elle autre chose que de la stupeur – ce n'était donc qu'un jeu ? »³³

Ce balbutiement discursif peut être entendu comme le symptôme de cette expérience ayant « crevé la bulle ludique » dans laquelle vivaient la fille de Londres et sa comparse, suite au « rappel à l'ordre d'une société qui n'avait pour nous aucune consistance juridique »³⁴. Comme si cette entrée soudaine dans l'âge adulte de la responsabilité en appelait au *je*, remontant petit à petit à la surface. Autre explication de ce symptôme : c'est parce qu'elle a su mentir lors du procès pour protéger son amie que la fille parvient à oublier ce qu'elle ressentait comme « un passé de 'fille de rien' », refoulement enfin levé dans l'écriture du livre et permettant l'imposition progressive de la première personne.

La victoire sur la loi a facilité l'oubli. R, comparant ce qui était arrivé à ce qu'il y avait de pire en 1960 pour une fille, a trouvé la bonne conclusion : ça vaut mieux que d'être tombée enceinte. Il me semble que nous avons cessé d'en parler très vite. Un secret honteux commun.³⁵

Toute la mémoire de la colonie est murée. Un passé de « fille de rien » que la présence de R, vrai « jeune fille » a fait refouler. Interdite de confiance à R, je consolide mon oubli. A ses côtés je me forge doucement une respectabilité. Que sa virginité biologique soit ou non perdue, la putain sur les bords redevient une « vraie jeune fille ». Qui, maintenant, se souvient de la première. Vraiment personne.³⁶

Pour en revenir au moment de bascule, il est tout à fait remarquable que la mention de cette « amour séparé » individualisant coïncide avec le récit de la venue à l'écriture, coïncidant lui-même avec la trouvaille d'une identité énonciative. Comme si le récit avait en définitive consisté à apprendre à dire *je*, à la façon d'un enfant qui, avant de parvenir à se désigner par la première personne du singulier, commence par utiliser la deuxième et la troisième, signe qu'il n'a pas encore conscience de sa propre subjectivité. Comme l'expliquent Aurore Boulanger et Jean-Marie Gauthier, « Parler, c'est tout d'abord un

³³ *MdF*, p. 139.

³⁴ *MdF*, p. 140.

³⁵ *MdF*, p. 140.

³⁶ *MdF*, p. 142.

constat d'écart. C'est constater que l'autre existe et que nous en sommes séparés. Les distinctions pronominales du langage aident à cette promotion du moi à l'état d'individu prenant place parmi d'autres »³⁷. Cette évolution de l'appareil énonciatif accompagne au niveau discursif le processus d'individuation de la fille de 58. Dans les dernières pages du roman, l'assomption du *je* signale la fin de l'apprentissage de l'héroïne devenue narratrice, enfin sortie du giron parental et plus généralement, de cet engluement dans l'Autre décrit dans le prologue. L'inquiétante ubiquité résorbée, la narratrice et son personnage occupent désormais leur juste place, c'est-à-dire *la même place* dans l'espace incertain de la parole.

Il est à cet égard extrêmement intéressant que le tout premier roman d'Ernaux s'intitule précisément *La place*. Evidemment, ce titre renvoie en premier lieu à la question de la position sociale du père sur lequel porte le récit. Toutefois, au vu de l'importance de la recherche énonciative dans les textes de l'écrivaine dont *Mémoire de fille* s'impose selon nous comme l'illustration la plus aboutie, on pourrait également voir dans ce titre une référence au but vers lequel tend l'œuvre d'Ernaux depuis son commencement, à savoir : trouver sa place dans le champ de la parole, ou, pour reprendre l'expression employée par Dominique Rabaté à propos du récit contemporain, parvenir à « poser sa voix »³⁸. D'après Rabaté, le « récit », qu'il distingue après Blanchot du roman classique, présente « un singulier phénomène de monstration de [...] la voix narrative ; il pose la question du statut à accorder au sujet qui prend en charge la fiction écrite »³⁹. L'un des enjeux majeurs de ce phénomène est, selon Rabaté, que « le récit veut décrire et effectuer la naissance du sujet du discours »⁴⁰. C'est ce que nous venons de constater dans *Mémoire*

³⁷ Aurore Boulanger & Jean-Marie Gauthier, « Quand l'enfant dit 'je' », *Enfance*, n°2, 2012, p. 233.

³⁸ Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris : Corti, 1999, p. 18.

³⁹ Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris : Corti, 2004, p. 7.

⁴⁰ Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, p. 63.

de fille et c'est ce qui va nous permettre d'envisager une autre interprétation possible du jeu énonciatif précédemment décrit.

Puisqu'il est question de voix, d'arriver à poser sa voix, il semble utile de recourir à la notion d'aphasie pour caractériser ce contre quoi lutte la voix narrative dans *Mémoire de fille*. De ce point de vue, la narratrice de *Mémoire de fille* n'apprendrait pas seulement à dire *je* mais retrouverait d'une certaine manière la parole, dont elle avait été privée par l'Autre dans l'expérience douloureuse et dépossédante de la honte. On sait par ailleurs qu'il existe un lien essentiel entre langage infantin et aphasie. Roman Jakobson l'a montré dans son ouvrage du même nom⁴¹, en relevant les similitudes de l'un et de l'autre par rapport à la question des pronoms. Dans l'aphasie en effet, il semblerait que la capacité à utiliser correctement les pronoms soit souvent la première affectée. Ceci tend à confirmer que la fonction énonciative est bel et bien au cœur du langage, qu'elle en est pour ainsi dire le moteur.

Ainsi, quelle que soit l'interprétation que l'on préfère, celle de l'apprentissage du *je* ou celle d'un retour à la parole, l'enjeu reste le même : celui de (re)trouver sa subjectivité (linguistique), son identité (énonciative).

3. Mise en scène de la voix narrative

Mémoire de fille présente d'autres symptômes discursifs de ce laborieux procès de subjectivation. Le plus évident est sans doute la récurrence des énoncés méta-narratifs, eux aussi caractéristiques de l'écriture d'Ernaux et dont nous avons déjà vu quelques exemples. Ces énoncés participent du phénomène de monstration de la voix narrative relevé par Rabaté, en produisant ce qu'il appelle un « *effet de voix* ». Une voix hésitante,

⁴¹ Roman Jakobson, *Langage infantin et aphasie*, Paris : Editions de Minuit, 1969.

mal posée car sans lieu, ainsi que vous venons de le voir, et en même temps une voix qui s'impose, qui ne cesse de se mettre en scène, en « dramatis[ant] fortement le niveau narratif lui-même », en « exhib[ant] par delà la diégèse l'acte qui la produit »⁴². Mais cette mise en scène est loin d'assurer la plénitude du sujet. Au contraire, la specularité du récit creuse le vide autour duquel il cherche à se composer. Pour Rabaté, ce paradoxe est un aspect déterminant du récit contemporain et de la « solution esthétique » qu'il donne à la mort du roman traditionnel : « Ce mouvement de disparition du sujet qui s'efface en s'inscrivant dans la scène de son écriture est la source de joie esthétique comme dépossession active de soi »⁴³. Citant Baudelaire (« De la vaporisation et de la centralisation du moi : tout est là »), Rabaté souligne la dimension oxymorique de toute entreprise spéculative :

Le récit [...] se tourne vers l'acte même de parler, en tant que le sujet y cherche à ressaisir l'intégrité d'un rapport à soi qui se dérobe pourtant à mesure. Or, parler, c'est d'abord trahir un vide qui obsède ces textes soumis à une voix, une absence qui dévoie l'énergie narrative renvoyée à elle-même.⁴⁴

Réduite à un effet, la voix donne à voir l'*illusion* d'intégrité permettant la conscience de soi.

On dénombre dans *Mémoire de fille* deux types d'énoncés réflexifs. D'abord, des commentaires sur l'écriture du récit visant principalement à questionner ou expliciter les choix de narration, à décrire des sensations et des découvertes, et très souvent, à réitérer l'ancrage autobiographique de l'histoire :

Que choisir donc de dire d'elle qui la saisisse, telle qu'elle a existé là, cet après-midi d'août sous le ciel changeant de l'Orne, dans l'ignorance de ce qui sera pour toujours derrière elle dans trois jours, juste dans ce moment sans épaisseur, évanoui depuis plus de cinquante ans ?⁴⁵

En écrivant, je m'aperçois que jamais jusqu'ici je n'avais pensé que la blonde pouvait avoir voulu prendre une place que j'avais occupée par hasard [...]⁴⁶

⁴² Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, p. 28.

⁴³ Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, p. 10.

⁴⁴ Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, p. 119.

⁴⁵ *MdF*, p. 25.

⁴⁶ *MdF*, p. 55.

Au fur et à mesure que j'avance, la sorte de simplicité antérieure du récit déposé dans ma mémoire disparaît. Aller jusqu'au bout de 1958, c'est accepter la pulvérisation des interprétations accumulées au cours des années. Ne rien lisser. Je ne construis pas un personnage de fiction. Je déconstruis la fille que j'ai été.⁴⁷

Je me demande si je n'ai pas voulu, en fixant interminablement cette photo, moins redevenir cette fille de 1959, que capter cette sensation spéciale d'un présent différent du présent réellement vécu [...] ⁴⁸

Parmi ces réflexions, un certain nombre retient également l'attention par le doute et le soupçon porté sur l'activité d'écriture qu'ils expriment. A la fragilisation du sujet impliqué dans l'entreprise spéculative s'ajoute l'ignorance, le constat potentiellement angoissant de ne pas savoir pourquoi l'on écrit et qu'il n'existe aucun sens déjà là à retrouver. Le désir d'écrire sur soi apparaît incompréhensible et le sens du récit incertain, comme en témoigne l'interrogation ci-dessous :

En rentrant, j'ai écrit dans mon journal : « Tous les participants du colloque se sont jetés dans les musées et moi à North Finchley dans ma vie passée. Je ne suis pas culturelle, il n'y a qu'une chose qui compte pour moi, saisir la vie, le temps, comprendre et jouir. »
Est-ce la plus grande vérité de ce récit ?

Ce type de réflexions intensifie la négativité du texte et de l'insaisissable sujet qu'il engendre.

Le deuxième type d'énoncés métanarratifs est de nature circonstancielle. Comme c'est souvent le cas dans les textes d'Ernaux, la narratrice se décrit en situation d'écriture, à son bureau et face aux photographies et documents sur lesquels elle s'appuie pour faire remonter les souvenirs et ne pas s'écarter des faits :

Les autres.
J'ai tapé leurs noms et prénoms sur les Pages blanches de l'ordinateur. [...] J'ai joué avec l'idée de les appeler.⁴⁹

C'est une photo carrée de cinq à six centimètres à bords dentelés en noir et blanc. [...] Je regarde maintenant la photo avec une loupe pour découvrir des détails supplémentaires [...].⁵⁰

⁴⁷ *MdF*, p. 56.

⁴⁸ *MdF*, p. 83.

⁴⁹ *MdF*, p. 37.

⁵⁰ *MdF*, pp. 82-83.

Il faudrait inclure dans cette catégories d'énoncés circonstanciels l'expression « Je la vois » qui introduit bon nombre d'images issues non pas de photographies mais de la simple mémoire. De cette manière, les souvenirs prennent non seulement valeur de documents aussi objectifs que les photographies mais en plus, les descriptions se trouvent une fois de plus ancrées dans le présent de l'écriture. En plus de renforcer la fiabilité de la narratrice, cet énoncé discursif renforce le statut du texte comme chantier en cours, en teintant tous les énoncés narratifs de la voix du sujet :

Même sans photo je la vois, Annie Duchesne, quand elle débarque à S du train de Rouen en début d'après-midi, le 14 août.⁵¹

Je la vois l'après-midi lisant les premières pages de *La condition humaine* [...] Je la vois le dimanche soir, dans sa chambre à lui [...].⁵²

Je la vois, Annie D., dans son désir au sommet de sa force.⁵³

Sur la deuxième image, je la vois nue sur le lit [...] Je le vois allongé et elle le contemple [...].⁵⁴

Fin mars 1960, je la vois debout dans le couloir du train à l'arrêt, en gare de Boulogne-sur-Mer.⁵⁵

Au passage, remarquons que la nature ainsi que l'emploi anaphorique de l'expression confèrent à la narration le ton envoûtant, quasi-ésotérique, de la voyance ou de la prophétie. Plus qu'une description du passé, le texte semble proposer une prédiction du futur de la protagoniste, dans cet état d'« ignorance de ce qui sera pour toujours derrière elle » mentionné dans une de nos premières citations. Cet effet étaye notre analyse du roman comme récit d'avenir inspirée par Deleuze : l'élaboration de l'identité narrative se faisant nécessairement de manière rétrospective, c'est vers cet « après » que tendent toutes les descriptions.

⁵¹ *MdF*, p. 23.

⁵² *MdF*, p. 48.

⁵³ *MdF*, p. 54.

⁵⁴ *MdF*, p. 72.

⁵⁵ *MdF*, p. 125.

Mais c'est surtout l'entrecroisement des niveaux de narration qui nous intéresse ici, et la distance temporelle de soi à soi qu'il produit. « Le gouffre entre l'effarante réalité de ce qui arrive, au moment où ça arrive et l'étrange irréalité que revêt, des années après, ce qui est arrivé »⁵⁶, dans lequel plonge le récit dans les dernières lignes du livre, dit bien l'impossibilité pour le sujet de coller à soi, malgré tous les efforts de l'écrivaine pour « expérimenter les limites de l'écriture, pousser à bout le colletage avec le réel »⁵⁷. Une telle intention ne garantit nullement son succès. Au mieux, ce colletage peut être mieux réussi qu'ailleurs (« je vais à penser que mes livres précédents ne sont que des à-peu-près sous ce point de vue ») mais en aucun cas il n'annulera entièrement le gouffre en question. Comme le précise la narratrice dans un autre passage déjà cité, il ne s'agira jamais que d'un mirage (« la certitude – *l'illusion* – d'avoir atteint le plus haut degré de réalité », je souligne).

4. Temporalités

Cette insoluble distance pose à la narratrice d'autres questions concernant la temporalité de la narration, qui vont nous permettre d'analyser les différents temps verbaux employés dans le texte, autre trait déterminant de l'énonciation, ainsi que l'a montré Benvéniste dans son célèbre article intitulé « Les temps verbaux » où a été fondée pour la première fois la distinction linguistique entre énonciation historique et énonciation discursive. Peu après la réflexion relevée ci-dessus à propos du colletage avec le réel, la narratrice s'interroge sur le meilleur « point de vue » à adopter, celui de la société française de 1958 ou celui d'aujourd'hui, pour considérer le comportement de la fille de 58. Se demandant si elle devrait « alterner constamment l'une et l'autre vision

⁵⁶ *MdF*, p. 151.

⁵⁷ *MdF*, p. 56.

historique », elle se met à rêver d'une solution linguistique idéale : « une phrase qui les contiendrait toutes les deux, sans heurt, simplement par le jeu d'une nouvelle syntaxe »⁵⁸. Il est a priori impossible d'arriver à formuler une telle phrase. Pourtant, à considérer le texte entier comme un seul et même énoncé, il se pourrait que ce rêve soit, dans *Mémoire de fille*, une réalité. En effet, l'emploi conjoint du présent d'énonciation (temps du discours) dans les passages méta-narratifs et du présent narratif (temps de l'histoire) dans les passages descriptifs où, du fait de la volonté de colletage, c'est la vision de 1958 qui domine, offre un texte double, se maintenant dans une ambiguïté idéologique apte à réaliser le souhait de l'écrivaine. Un souhait qui, une trentaine de pages plus loin, se pose sur l'imagination d'un nouveau temps verbal, un « *présent antérieur* » pouvant capter cette « sensation spéciale d'un présent différent du présent réellement vécu »⁵⁹. La simplicité de la formule, aussi contradictoire soit-elle, rend compte de l'association « sans heurt » des différentes temporalités envisagées par la narratrice. Elle vient adoucir « la douleur de la forme »⁶⁰ et calmer la confusion psychologique provoquée par la réapparition de la fille de 58 dans la mémoire de l'écrivaine :

Cette fille-là de 1958, qui est capable à cinquante ans de distance de surgir et de provoquer une débâcle intérieure, a donc une présence cachée, irréductible en moi. Si le réel, c'est ce qui agit, produit des effets, selon la définition du dictionnaire, cette fille n'est pas moi mais elle est réelle en moi. Une sorte de *présence réelle*.⁶¹

Ce paradoxe d'un « passé présent » rappelle le concept derridien de *différance* qui donne lieu, dans *Spectres de Marx*, à celui d'*hantologie*, particulièrement utile pour déceler les enjeux philosophiques de *Mémoire de fille*. L'*hantologie* n'est pas un mode de connaissance – on ne connaît pas un spectre⁶² – mais une logique plus ample que

⁵⁸ *MdF*, pp. 57-58.

⁵⁹ *MdF*, p. 83.

⁶⁰ *MdF*, p. 18.

⁶¹ *MdF*, p. 22.

⁶² « C'est quelque chose qu'on ne sait pas, et on ne sait pas si précisément cela est, si ça existe, si ça répond à un nom et à une essence. On ne le sait pas : non par ignorance, mais parce que le non-objet, ce présent non-présent, cet être-là d'un absent ou d'un disparu ne relève plus du savoir. Du moins plus de ce que l'on croit savoir sous le nom de savoir. On ne sait pas si c'est vivant ou si c'est mort », Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris : Galilée, pp. 25-26.

l'ontologie et indissociable de la déconstruction. Outre le fait que la narratrice déclare sa volonté de « déconstruire la fille qu'elle a été », celle-ci use régulièrement du champ sémantique du spectre pour qualifier le retour en force des souvenirs ainsi que l'appel de l'écriture qui y est lié :

L'idée que je pourrais mourir sans avoir écrit sur celle que très tôt j'ai nommée « la fille de 58 » me hante.⁶³

Au moment où j'écris, quelqu'un que je ne peux appeler moi emplit la chambre d'Ernemont, quelqu'un réduit à un regard, une ouïe, avec une forme corporelle floue.⁶⁴

Plus intéressant encore, cette hantologie latente a, à plusieurs reprises, pour effet de mettre en doute l'existence même de la narratrice, dans un retournement des rôles donnant à cette dernière l'inconsistance du spectre qui, quant à lui, s'impose comme un être de moins en moins irréel :

A chaque fois, c'est comme si j'étais raptée par la fille sur l'écran, que je devenais elle, non la femme que je suis aujourd'hui, mais la fille de l'été 58. C'est elle qui me submerge, suspend mon souffle, me donne brièvement l'impression de ne plus exister hors de l'écran.

[...] même folie qu'il y a cinquante ans sous une autre forme. Celle qui consiste chaque jour à ma table à rejoindre cette fille qui a été moi, à me fondre en elle – c'est moi qui suis son fantôme, qui habite son être disparu.

Or, écrit Derrida, le spectre est « ce qui, quand il revient, fait événement », à la fois le même et tout autre, « répétition et première fois »⁶⁵. Il suspend le cours du temps et frappe le présent de son immatérialité en brouillant les repères temporels. De même, Derrida insiste sur le fait qu'à la différence « non seulement de l'icône ou de l'idole mais aussi de l'image d'image, du *phantasma* platonicien comme du simple simulacre », le spectre nous regarde : « nous nous sentons regardés par lui, hors de toute synchronie, avant même et au-delà de tout regard de notre part, selon une antériorité [...] et une dissymétrie absolues, selon une disproportion absolument immaîtrisable »⁶⁶. Ces propos éclairent la

⁶³ *MdF*, p. 18.

⁶⁴ *MdF*, p. 88.

⁶⁵ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 31.

⁶⁶ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 27.

force du regard pourtant mort de la fille de 58, un regard qui dépossède la narratrice et la somme d'écrire. Quant à la *différance* dont fait l'expérience la narratrice face à son autre moi, c'est dans le *hic et nunc* explicite de l'énonciation narrative qu'elle agit. Comme l'écrit Derrida : « Point de différence sans altérité, point d'altérité sans singularité, point de singularité sans ici et maintenant »⁶⁷. Ceci nous ramène à ce que nous avons pu dire de la voix narrative en nous appuyant sur l'analyse de Rabaté, lequel recourt par ailleurs au concept de *trace* pour en tirer l'idée, inquiétant on ne peut plus *Mémoire de fille*, selon laquelle « la voix narrative n'est pas une présence simple, [...] elle pose justement la question de la présence et du présent »⁶⁸. Il convient enfin de dire que si le spectre à l'origine du récit est si puissant c'est, comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir, parce qu'il a à voir avec une expérience fondatrice longtemps refoulée. Lorsque l'écrivaine observe que son récit constitue « le texte toujours manquant. Toujours remis. Le trou inqualifiable » dans une œuvre qui n'avait fait jusque-là que tourner autour, on prend la mesure de cette injonction à l'écriture en lien avec la puissance du spectre. Le spectre porte en lui un reste, un déjà-compris pas encore énoncé que l'écriture doit faire advenir. L'analyse de Derrida quant à l'*appel* du spectre s'avère encore une fois utile :

S'il y a cet appel depuis une parole qui résonne avant nous, le « depuis » marque un lieu et un temps qui nous précèdent sans doute, mais pour être aussi bien devant nous qu'avant nous. Depuis l'avenir donc, depuis le passé avenir absolu, depuis le non-savoir et le non-advenu d'un événement, de ce qui reste à être.⁶⁹

5. Discours rapportés

Un dernier aspect du texte participant au jeu énonciatif, jeu au sens de stratégie et d'écart, reste à examiner. Il s'agit de la présence et du traitement du discours d'autrui dont nous avons assez vu au long de cette thèse à quel point il influait sur la nature du

⁶⁷ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 60.

⁶⁸ Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, p. 10.

⁶⁹ Derrida, *Spectres de Marx*, p. 41.

discours narratif lui-même. C'est en effet en très grande partie dans le rapport au discours d'autrui que le locuteur donne une image de sa position énonciative.

Compte tenu de la très nette altérité à soi exprimée dans le positionnement de la narratrice face à cette « étrangère » qui lui a légué sa mémoire, il convient peut-être de commencer par le phénomène de l'auto-citation. Ce phénomène est dans *Mémoire de fille* très présent en raison de la démarche de la narratrice qui fréquemment s'appuie sur des lettres et sur ses journaux intimes pour faire parler la fille, « dans l'incapacité de retrouver son langage, tous les langages qui composent son discours intérieur – qu'il est vain de vouloir reconstituer comme j'ai cru pouvoir le faire en écrivant *Ce qu'ils disent ou rien* »⁷⁰. Avant d'observer ces autocitations, penchons-nous un instant sur ce roman, le deuxième d'Ernaux avant qu'elle ne se consacre à l'autobiographie. Dans *Ce qu'ils disent ou rien*, publié en 1976, Ernaux a en effet tenté de redonner corps et voix à la fille de 58, mais à la première personne et sur le mode de la fiction. S'inspirant de son expérience à la colonie, elle s'est mise dans la peau d'une adolescente plutôt typique, découvrant la sexualité et en conflit avec ses parents. Le récit se présente comme une sorte de journal intime. La narration est tenue au présent et le lecteur suit pas après pas les aventures de la jeune fille, dont le tempérament espiègle et tourmenté donne au discours narratif son accent particulier, très différent de la sobriété des textes autobiographiques de l'écrivaine.

L'écriture y est tout sauf plate :

Parfois j'ai l'impression d'avoir des secrets. Ce ne sont pas des secrets puisque je n'ai pas envie d'en parler et aussi bien ces choses-là ne peuvent pas se dire à personne, trop bizarre. Céline sort avec un type du lycée, de première, il l'attend au coin de la Poste à quatre heures, au moins c'est clair son secret, si j'étais elle je ne me cacherais même pas.⁷¹

Selon la narratrice de *Mémoire de fille*, ce roman est un échec dans la mesure où le monologue de la fille ne pouvait correspondre à aucune réalité au moment de son écriture,

⁷⁰ *MdF*, p. 31.

⁷¹ Ernaux, *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris : Gallimard, 1977, p. 9.

ce qui contrevient au grand principe d'« objectivité » défendu par l'écrivaine devenue autobiographe. Pour Ernaux, n'est réel que ce qui est actuel, ainsi qu'en témoignent, dans *Mémoire de fille*, ces propos sur la voix du H, retrouvé dans l'annuaire : « Ainsi il me suffirait de composer ce numéro pour entendre la voix entendue pour la dernière fois en 1958. La voix réelle »⁷². Ce premier essai a donc montré à Ernaux que l'artifice du discours intérieur n'était d'aucun secours pour qui souhaite sonder la psychologie d'un moi passé. Nous verrons également que ceci vaut chez Ernaux pour tout personnage autre que la narratrice : les pensées des uns et des autres ne sont jamais reconstituées comme telles. Seules sont recensées les paroles conservées en mémoire ou dans des documents. Que cette objectivité soit vraie ou non – le lecteur n'a aucun moyen de la vérifier – n'a ici aucune importance. D'une certaine manière, elle n'est jamais, en littérature, elle aussi qu'un artifice. Mais cet artifice forme et informe le récit ; il est une clé pour appréhender la position de la narratrice dans son rapport à soi et aux autres. Il implique dans le cas présent un refus d'intrusion dans l'intimité inconnaissable des personnages et par conséquent, une confiance totale dans les apparences comme vecteur de vérité, devant parler en elles-mêmes et pour elles-mêmes.

Revenons maintenant aux autocitations dont nous avons dit qu'elles étaient nombreuses, et extrêmement parlantes. La première est liée au commentaire sur *Ce qu'ils disent ou rien* que nous venons d'analyser, en cela qu'elle donne un exemple d'une seconde tentative « ratée » de récit de l'été 58, au moyen d'une « écriture-anniversaire quotidienne, ininterrompue »⁷³ entreprise l'été 2003 :

Je ne suis jamais allée au-delà de quelques pages, sauf une fois où le calendrier correspondait jour pour jour à celui de 1958. Le samedi 16 août 2003, j'ai commencé d'écrire : « Samedi 16 août 1958. J'ai un jean racheté 5000 francs à Marie-Claude qui l'avait eu chez Elda à Rouen pour 10 000, et un pull sans manches bleu et blanc à rayures. C'est la dernière fois que j'ai un corps. » [...] C'était comme si cette écriture-anniversaire quotidienne, était la plus à même d'abolir l'intervalle

⁷² *MdF*, p. 75.

⁷³ *MdF*, p. 17.

des quarante années, comme si, à cause de ce « jour pour jour » des dates, l'écriture me donnait un accès à cet été-là aussi simple et direct que de passer d'une pièce à l'autre.⁷⁴

A la suite de ce passage, on apprend que l'essai s'est finalement révélé peu fructueux, à cause de ceci que la forme du journal est apparue à l'écrivaine comme une forme inappropriée au récit des événements en question :

Plus j'avancais, plus je sentais que je n'écrivais pas vraiment. Je voyais bien que ces pages d'inventaires devraient passer dans un autre état mais je ne savais pas lequel. Je ne le cherchais pas non plus. Je restais, au fond, dans la pure jouissance du déballage de souvenirs. Je refusais la douleur de la forme. J'ai arrêté au bout de cinquante pages.

Si l'on se réfère une fois de plus à Barthes, il semble que l'écrivaine ait fait là l'expérience insatisfaisante de l'« écrivance », s'opposant à l'« écriture » en tant qu'elle est :

le style de celui qui écrit en croyant que le langage n'est qu'un instrument, et qu'il n'a pas à débattre avec sa propre énonciation ; l'*écrivance*, c'est le style de celui qui refuse de poser le problème de l'énonciation, et qui croit qu'écrire c'est simplement enchaîner des énoncés.⁷⁵

L'extrait de journal cité présente en effet un enchaînement d'énoncés ne posant aucun problème d'énonciation. Dans ces lignes, la narratrice s'abandonne à un « déballage » d'informations dont, au vu de la complexité de *Mémoire de fille*, on peut maintenant comprendre qu'il ait laissé l'écrivaine sur sa faim. Le sujet de l'énonciation est tu par le sujet de l'énoncé (le *je* du personnage), or c'est à ce premier sujet que *Mémoire de fille* cherche à donner la parole. Dans cette perspective, on peut considérer cette autocitation comme une première prise de distance courageuse avec soi, un tremplin vers la douloureuse scission qui adviendra quelques pages plus loin, donnant cette fois le sujet de l'énoncé pour « quelque chose d'un peu mort », comme disait Barthes, et rendant ainsi toute sa primauté au sujet de l'énonciation. C'est un véritable débat avec l'énonciation que donne à lire *Mémoire de fille* dans le dialogue de l'écrivaine avec son travail, dans les tensions et transformations de la voix narrative. Pour la narratrice, parler et plus

⁷⁴ *MdF*, p. 17.

⁷⁵ Barthes, dans *Ecrire, Pour quoi ? Pour qui ?*, *Dialogues de France Culture n°2*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974. R.B. répond aux questions de Maurice Nadeau, pp. 27-28. Cité par Michel Blanc, *Les Enjeux de l'Écriture*, Paris : L'Inédite, 1993, pp. 21-22.

particulièrement raconter ne vont pas de soi. En cela, le texte répond exemplairement au concept barthésien d'écriture. On peut également considérer que l'emploi du pronom *elle* était à même de traduire cette perte du corps mentionnée plus haut. Quel meilleur pronom en effet pour prendre acte de cette séparation du locuteur d'avec son propre corps ? La troisième personne employée pour se désigner traduit ici la division de la locutrice dans sa chair.

D'un point de vue quantitatif, les extraits de lettres envoyées à l'époque du récit occupent dans le texte la première place. Toutes sont adressées à Marie-Claude, une amie d'enfance qui les aurait rendues en 2010 à l'auteure. On recense en tout une quinzaine d'extraits, la plupart réunis dans le troisième tiers du livre. Conformément au principe d'objectivité dont nous avons parlé plus haut, ces lettres ont une valeur strictement documentaire et viennent témoigner de ce qui a vraiment eu lieu (« Il n'y a pas d'arrangement possible avec la réalité, avec le ça a eu lieu, consigné dans les archives [...] »⁷⁶. Le plus souvent, la narratrice se garde de les commenter et les introduit le plus simplement possible avec un syntagme nominal précisant soit leur lieu de provenance soit leur date :

Dernière lettre d'Angleterre : « Après un an de fainéantise, je vais me remettre au travail. »⁷⁷

Lettre de décembre 1961, à Marie-Claude :
« Je me cloître, trouvant le repos pascalien dans ma chambre ». ⁷⁸

Ces extraits apparaissent aléatoirement au cours du texte en trouant le discours narratif d'échappées spatio-temporelles vers le discours de la fille, sa seule et unique réalité au moment des faits que la narratrice peut approcher. Récits dans le récit, ces lettres donnent à voir l'écart entre la femme de 2014 et la fille de 58. Elles contribuent à cette saturation de l'espace de la parole structurant tout le texte, en juxtaposant cette fois la parole d'hier

⁷⁶ *MdF*, p. 141.

⁷⁷ *MdF*, p. 145.

⁷⁸ *MdF*, p. 147.

et la parole d'aujourd'hui. Ces lettres ont aussi une portée sociologique. En « ethnologue de soi-même »⁷⁹, ainsi qu'elle se qualifie dans *La honte*, Ernaux a recours, entre autres choses, à ces lettres dans le but de mieux cerner le genre d'adolescente qu'elle a pu être. Comme l'explique la narratrice au début du récit, il lui faut « définir le terrain – social, familial et sexuel – où s'épanouissent à ce moment-là son désir et son orgueil, son attente, chercher les raisons et les causes du rêve »⁸⁰. Les premiers extraits de lettres et la manière dont la narratrice les introduit est à l'image de ce projet. Non pas sans une tendre ironie, celle-ci relève les expressions en vogue parmi les jeunes à l'époque utilisées sans modération par son personnage et traduisant l'air du temps que de toute évidence elle respirait à pleins poumons :

Vivement que je quitte cette boîte [le pensionnat] où l'on crève de froid, d'ennui, d'étouffement et « cette horrible ville d'Yvetot ».

La fille de 58 apprécie tout ce qui lui paraît « émancipé », « moderne », « à la page » et elle stigmatise les « filles à principes », « à œillères » ou celles « qui cherchent un mari avec beaucoup de fric ».

Elle « adore » faire les disserts de français, dont elle recopie les sujets à son amie.⁸¹

Quelques lignes plus tôt, la narratrice admet d'ailleurs qu'elle pourrait résumer son personnage à la définition suivante : « 'bonne élève d'une école religieuse de province, issue d'une famille modeste et qui aspire à une bohème intellectuelle et bourgeoise' »⁸². Mais une telle définition, aussi juste soit-elle, ne va pas assez loin pour la narratrice, consciente des difficultés que pose la tâche de se faire ethnologue de soi :

Au moment d'y faire entrer [dans l'aérium de la colonie] Annie Duchesne ce 14 août 1958, je suis prise en proie à un accès de torpeur qui présage souvent un renoncement à écrire devant des difficultés que je ne définis pas vraiment. [...] Ne suis-je pas plutôt en butte à ce problème : saisir et comprendre le comportement de cette fille, Annie D, son bonheur et sa souffrance, en les situant par rapport aux règles et aux croyances de la société d'un demi-siècle [...] ?

A cette crainte, l'auto-citation apporte sans nul doute une précieuse solution.

⁷⁹ Ernaux, *La honte*, dans *Ecrire la vie*, Paris : Gallimard, 2011, p. 38.

⁸⁰ *MdF*, p. 25.

⁸¹ *MdF*, p. 32.

⁸² *MdF*, p. 31.

Cette manière d'inscrire la fille de 58 dans les discours ambiants de l'époque pour ne pas perdre de vue les facteurs sociologiques de ses comportements nous conduit à l'examen d'une autre catégorie de discours rapportés, concernant cette fois les autres personnages de l'histoire et dotés de la même fonction. Parmi eux, la mère, dont un bref échantillon du sociolecte est retranscrit au moyen du discours semi-direct au début du roman :

A côté je vois la silhouette plus petite, carrée, d'une femme de la cinquantaine qui « présente bien », [...]. Je vois ma mère, son air, son mélange d'anxiété, de soupçon et de mécontentement, son air habituel de mère qui « veille au grain ».⁸³

Dans le dernier chapitre de *Le marxisme et la philosophie du langage*, Voloshinov donne à ce procédé le nom de « discours direct vidé de sa substance » car par rapport au discours direct simple, « le poids sémantique des paroles diminue, mais en revanche, leur signification caractérologique se renforce, ainsi que leur tonalité et leur valeur typique »⁸⁴. Le caractère banal et préfabriqué de ces expressions intégrées au discours de la narratrice transforme le personnage de la mère en stéréotype. Celle-ci est moins appréhendée dans sa singularité et dans la signification de ses paroles que dans son profil sociolinguistique, révélateur de son appartenance à une classe particulière d'individus. Les guillemets ont ici la même fonction que l'italique chez Flaubert : les énoncés mis en relief ont peu d'importance en eux-mêmes. Ils sont la marque, selon l'expression de Laurence Rosier, d'une *métonymie énonciative*, laquelle vise à « généraliser un discours particulier à l'ensemble des énonciateurs semblables »⁸⁵. Parmi ces énonciateurs semblables : la fille de 58 elle-même qui, à ce moment du récit, est encore dépendante de ses parents et de son milieu. « Elle n'est encore jamais sortie de son trou », précisera

⁸³ *MdF*, pp. 23-24.

⁸⁴ Valentin Nikolaevic Voloshinov, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris : Les éditions de minuit, 1977, p. 186.

⁸⁵ Laurence Rosier, « La circulation des discours à la lumière de l'effacement énonciatif », *Effacement énonciatif et discours rapportés*, Langages, 2004, p. 68.

bientôt la narratrice. Sans doute est-ce pourquoi Ernaux fait subir, au paragraphe suivant celui sur la mère, à une autre expression, *a priori* assignable à son personnage, un traitement semblable : « Je vois une provinciale de classe moyenne, grande et robuste, d'apparence studieuse, habillée en 'fait-main' dans des tissus solides et cossus. »⁸⁶ Les deux paragraphes pris ensemble mettent bien en évidence la proximité discursive de la fille avec ses parents. Cette première expression entre guillemets apparaît après coup comme la marque d'une filiation linguistique et par conséquent, d'un certain déterminisme social.

Puisqu'il est ici question de groupe, il convient de poursuivre notre analyse du discours rapporté dans le roman avec le groupe des moniteurs et monitrices de la colonie. La grande majorité de leur discours rapporté se constitue des paroles désobligeantes à l'égard de l'héroïne, ayant subi tout au long de la colonie les moqueries de ses pairs en raison de ce qui était alors considéré comme une « inconduite »⁸⁷ avec les garçons. Pour mieux rendre compte de la mentalité de l'époque, de cette « opprobre jetée sur la fille de S », la narratrice décide de dresser la liste des « railleries grasses, des quolibets, des insultes déguisées en mots d'esprit, par lesquels le groupe des moniteurs l'a constitué en objet de mépris et de dérision. Eux dont l'hégémonie verbale était indiscutée – voire admirée par les monitrices [...] », d'énumérer les « plaisanteries joyeuses lancées devant elle pour amuser la galerie des deux sexes, surtout le premier, toujours prêt à renchérir, le second souriant et ne désapprouvant jamais »⁸⁸. Parmi ces insultes, la narratrice raconte que le mot « putain » avait été écrit sur le miroir de sa chambre et qu'elle en avait été très marquée. L'insistance de ce souvenir, ineffaçable contrairement à l'inscription, dans la mémoire de la narratrice est selon elle à mettre au compte non pas de la honte mais de

⁸⁶ *MdF*, p. 24.

⁸⁷ *MdF*, p. 63.

⁸⁸ *MdF*, p. 62.

l'injustice ressentie : « Ce n'est pas elle, la honte, j'en suis sûre, qui a fixé le souvenir des mots au dentifrice rouge, c'est la fausseté de l'insulte, de leur jugement à eux, de l'inadéquation entre putain et elle »⁸⁹. On retrouve ici ce que nous avons vu plus haut à propos de la volonté de la narratrice de rétablir la vérité sur soi en reprenant possession des discours tenus sur elle. Exemple de cette démarche : le style indirect libre utilisé par moments pour s'approprier la parole et le jugement d'autrui, comme dans le passage suivant :

*Franchement ils ne voient pas où est le mal. Se rend-elle compte que sa revendication du droit, réitérer avec rage « vous n'avez pas le droit », n'a aucune chance de les atteindre. Qu'elle a tous les torts. D'avoir écrit cette lettre sentimentale, de l'avoir laissé traîner. Qu'il n'y a pas à se gêner avec elle, putain sur les bords, amoureuse imbécile d'un type qui passe ses nuits avec la blonde mieux foutue qu'elle.*⁹⁰ (je souligne les phrases au style indirect libre)

Ces différents procédés confèrent au récit un haut degré de dialogisme. Les énonciateurs s'entremêlent, peuplant le texte de leurs voix, tantôt en harmonie avec celle de l'héroïne tantôt dissonantes. A ce dialogisme concernant les différents acteurs du récit et contribuant à définir leur rôle par rapport à la fille de 58, s'ajoute une intéressante polyphonie provenant de personnages anonymes ou collectifs, de « on-dit », de chansons et textes littéraires. Ces références donnent non seulement au récit son ancrage historique, mais elles participent également à la définition de l'imaginaire du personnage. A défaut de pouvoir « restituer l'état psychique »⁹¹ de cette dernière, la narratrice donne à lire les mots qui habitaient sa psyché, suscitant chez elle rêves et désirs souvent à l'encontre de la réalité des faits, comme nous l'avons vu en première partie :

Même si, comme je le crois, elle a été effleurée par le soupçon qu'il lui avait promis de venir lui dire au revoir pour se débarrasser d'elle, aucun des signes objectifs de la réalité – la fiancée, la promesse non tenue, l'absence de rendez-vous à Rouen – ne fait le poids devant le roman qui s'écrit tout seul en une nuit sur le mode du lac de Lamartine, des Nuits de Musset, du happy end des Orgueilleux avec Gérard Philippe et Michèle Morgan courant l'un vers l'autre, de toutes les chansons – cet espéranto de l'amour – dont je peux décliner la playlist avec sûreté :
Un jour tu verras / On se rencontrera (Mouloudji)
J'attendrai le jour et la nuit / j'attendrai toujours / Ton retour (Lucienne Delyle)

⁸⁹ *MdF*, p. 64.

⁹⁰ *MdF*, p. 65.

⁹¹ *MdF*, p. 30.

Si tu m'aimes / Je me fous du monde entier (Edith Piaf)
 Mon histoire c'est l'histoire d'un amour (Dalida)
 C'était hier, ce matin-là / C'était hier et c'est déjà loin (Henri Salvador)⁹²

A côté d'une vingtaine de poèmes de Prévert, quelques-unes de Jules Laforgue, Musset et des vers isolés :

J'ai reçu la vie comme une gifle

Et comme on siffle une inconnue

Je l'ai suivie sans la connaître (Pierre Loizeau).

Des phrases de Proust, toutes sur la mémoire, tirées de l'Histoire de la Littérature française par Paul Crouzet. D'autres, dont j'ai oublié la provenance :

Il n'y a de bonheur réel que celui dont on se rend compte quand on en jouit (Alexandre Dumas fils)

Chaque désir m'a toujours plus enrichi que la possession toujours fausse de mon désir (André Gide)⁹³

Dans ces deux extraits, le format énumératif rend compte de la fonctionnalité de ces diverses citations empruntées aux voix publiques de référence de la société. Leur passage en revue constitue une importante méthode de l'enquête menée par la narratrice pour approcher la réalité psychologique – ou discursive car c'est au fond pour Ernaux la même chose – de son personnage, à cette époque cruciale de sa vie où il s'agissait pour elle de s'individualiser en prenant position par rapport à son milieu social :

C'est davantage dans les poèmes et les phrases d'écrivains soigneusement recopiés dans un agenda de 1958 en carton rouge – [...] que j'ai la plus forte probabilité de saisir les bribes de son discours intérieur. C'est là que la fille de cette époque se dit par procuration, dans des mots qui dessinent idéalement son être au-dessus de la platitude et la brutalité – pense-t-elle – du langage de son milieu.⁹⁴

L'emploi que fait Annie Ernaux de la citation répond ainsi à la façon dont Antoine Compagnon la qualifie, à savoir de « puissance en acte, le pouvoir symbolique ou magique de la parole »⁹⁵.

Pour terminer cet examen du discours rapporté, notons que le texte contient relativement peu de dialogues au style direct pour un roman si soucieux de la parole d'autrui. Mais cette absence s'explique finalement assez aisément par l'idée maîtresse de notre analyse de l'énonciation de *Mémoire de fille* consistant à dire que la narratrice est

⁹² MdF, pp. 73-74.

⁹³ MdF, p. 33.

⁹⁴ MdF, p. 33.

⁹⁵ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979, p. 36.

du début à la fin dans une démarche de saturation de l'espace de la parole. Le privilège donné au discours indirect, indirect libre et direct libre pour rapporter les dialogues est un signe de plus de cette démarche :

Elle n'en revient pas de ce qui lui arrive. Il chuchote, on sort ? Elle dit oui, ils ne peuvent pas flirter devant les autres. [...]

Il force, elle a mal. Elle dit qu'elle est vierge, comme une défense ou une explication. Elle crie. [...]

Il rallume, il lui demande quelle est la sienne des deux savonnettes posées à droite et à gauche du lavabo, se frotte le sexe avec, la frotte aussi. Ils se rassoient sur le lit. Elle lui offre du chocolat au lait noisettes rapporté de l'épicerie, il s'en amuse, quand tu seras payée achète plutôt du whisky !⁹⁶

De cette manière, la narratrice maintient sa présence dans le discours d'autrui, s'en empare pour reprendre sur lui le contrôle. Lui, le discours, mais aussi le moniteur qui avait abusé d'elle.

Roman d'initiation à la vie adulte et à l'écriture, *Mémoire de fille* répond de manière passionnante à la question topologique de l'instance narrative. Animée par la lutte contre l'oubli et le désir d'édification de soi par soi, la narratrice y cherche avec obstination sa place dans l'espace de la parole censé lui revenir dès lors qu'elle prend, précisément, la parole dans l'écriture. La dissociation entre sujet narrant et sujet narré que nous avons décrite est aux fondements de cette quête « acharnée », pour reprendre un adjectif maintes fois utilisé dans le roman. En donnant à entendre une voix mal posée, une voix atopique qui finira par se trouver dans l'assomption définitive du *je*, *Mémoire de fille* radicalise le problème de l'énonciation narrative et s'impose en ce sens comme l'œuvre la plus « moderne » de notre corpus. Nous avons montré combien la question de l'identité narrative propre à l'autobiographie, traitée en première partie à partir de la

⁹⁶ *MdF*, pp. 43-44.

pensée de Ricœur, était liée à celle de l'identité énonciative sur laquelle la modernité a jeté le soupçon. L'interrogation « qui suis-je ? » est ici indissociable de l'interrogation « qui parle ? ». C'est à cette dernière que nous avons cherché à répondre en deuxième partie en partant de la question du lieu de l'énonciation pour observer ensuite les modalités de mise en scène de la voix narrative. Ceci nous a conduits à décrire l'entrelacement des temporalités par lequel cette dernière s'efforce de concilier le passé et le présent de l'énonciation. Enfin, l'étude du discours rapporté aura mis en lumière l'effort de la narratrice pour se réappropriier les discours d'autrui qu'elle avait subis dans la honte, pour reprendre, en somme, le contrôle sur ce corps (textuel et réel) dont elle avait été dépossédée.

Nous terminerons sur une proposition quant à un autre lien possible entre le sujet de l'histoire, son thème, et le sujet de l'écriture tel qu'il se met en scène dans le texte : dans ce récit fondateur et exemplaire de la démarche confessionnelle d'Ernaux, le dénuement de la fille de 58 faisant pour la première fois l'expérience du sexe ne pourrait-il pas symboliser la mise à nu de soi entreprise par l'écrivaine ? Une mise à nu qui viendrait réparer la première en lui rendant son rôle d'initiation, longtemps refoulé, à la vie adulte et au rapport à l'Autre, cristallisé ici dans le premier amant et la mère ; mais aussi dans le lecteur du roman, figure essentielle du texte par l'intermédiaire duquel l'écrivain, l'écrivaine, réapprend symboliquement à dire *je* et se forge une identité énonciative.

Chapitre 6

La parole portée dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre

Dans *Pas pleurer*, prix Goncourt 2014, Lydie Salvayre se tourne, après plus de quatre-vingt ans, sur un épisode fondamental de son histoire familiale, à savoir, la Guerre civile espagnole de 1936 à 1939. Fille de réfugiés républicains espagnols, Salvayre offre avec ce roman sa première œuvre à teneur autobiographique, en faisant revivre sa mère décédée dix ans auparavant et en confiant au lecteur sa lecture personnelle d'un livre peu connu de Georges Bernanos intitulé *Les Grands Cimetières sous la lune* et paru en 1938. Dans ce livre, l'écrivain catholique monarchiste, résidant alors à Palma de Majorque, dénonce avec virulence la répression franquiste menée avec le soutien de l'Église espagnole. « Témoignage d'un homme libre »¹ à visée expiatoire, *Les Grands Cimetières sous la lune* est le deuxième pamphlet de l'écrivain, après *La Grande Peur des Bien-pensants*. Avec cet essai, Bernanos consomme de manière définitive sa rupture avec l'Action française à laquelle il s'était associé dans sa jeunesse. Dans *Pas pleurer*, la narratrice relate la lecture qu'elle fait de ce texte ébouriffant parallèlement à un dialogue avec sa mère Montse qui, dans ses vieux jours, lui raconte le soulèvement anarchiste en Catalogne dont elle fut l'heureuse témoin l'été de 1936, emportée par son frère José dans l'effervescence révolutionnaire. En entrelaçant ces deux témoignages antagonistes – l'un exprime la joie, l'autre la honte et la colère – le récit fait entendre une voix dissonante, celle de la narratrice en position de porte-parole empathique, prenant pour la première fois le risque de se confronter à la réalité multiple de la Guerre civile. D'où la dimension

¹ Georges Bernanos, *Les grands cimetières sous la lune*, Paris : Seuil, 1995, p. 291.

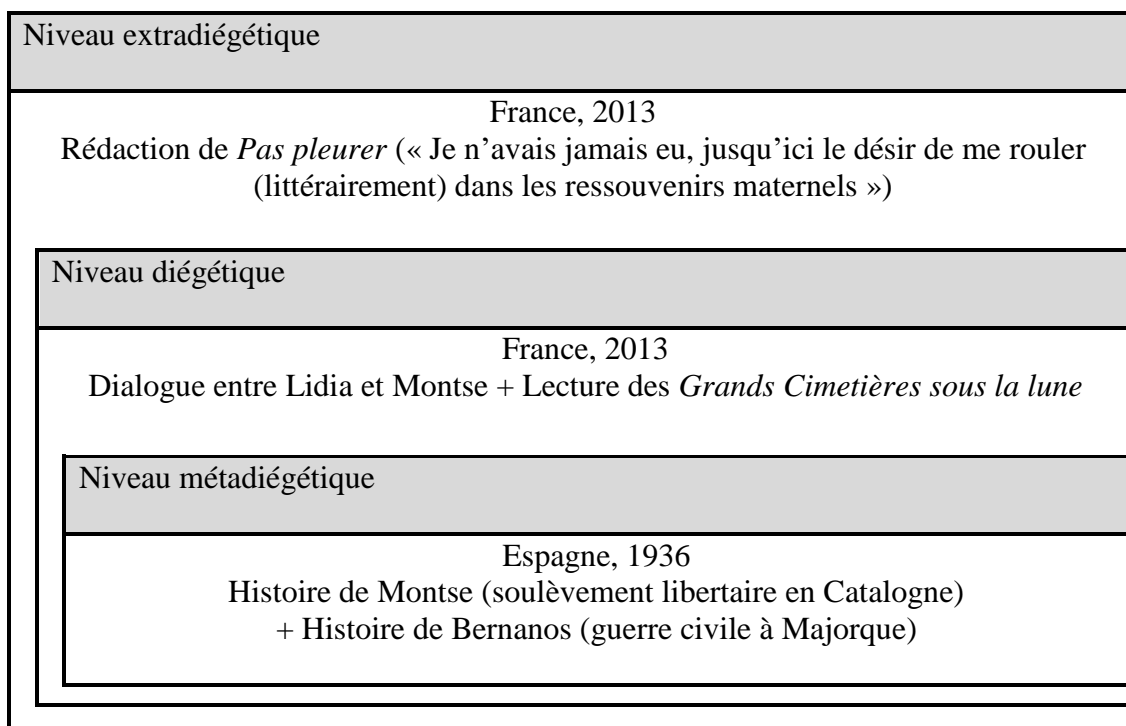
intimiste du récit, ponctué de réflexions méta-narratives dans lesquelles Lidia s'interroge, se confie et tente de mettre en forme les sentiments qu'éveillent en elle les récits de sa mère et de Bernanos. Tout cela constitue ce que nous appellerons avec Genette, la *situation narrative* du roman, à laquelle sera consacrée la première partie de ce chapitre. En recourant à plusieurs catégories proposées par Genette pour analyser le *discours du récit*, nous y décrirons le complexe « tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives, etc. »², ainsi que les enjeux de l'antagonisme des deux témoignages pour le rapport de la narratrice à l'écriture et à la structuration même de son récit. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons en détail à l'original dispositif énonciatif du récit. Pour ce faire, nous porterons notre attention sur les phénomènes d'intertextualité et de dialogisme discursif qui caractérisent le roman, en nous arrêtant longuement sur un autre phénomène qui y est lié, à savoir, l'hétérolinguisme. *Pas pleurer* présente en effet cette originalité, déjà rencontrée chez Segalen, de croiser dans le texte deux langues, ici en l'occurrence, le français et l'espagnol, entre lesquels intervient l'étonnant sabir de Montse racontant elle-même son histoire, à l'origine de cette rencontre linguistique entre langue nationale et langue étrangère dans le texte. L'objectif général de ce travail sera de comprendre comment situation narrative et dispositif énonciatif répondent au désir mêlé de crainte de la narratrice de prendre la parole pour se décharger du *poids des mots* tout en faisant un travail de mémoire historique nuancée et salutaire, dans la continuité, soit dit en passant, de celui que l'Espagne mène officiellement depuis environ une décennie.³

² Genette, *Figures III*, p. 227.

³ La *Ley de Memoria Historica* (Loi de Mémoire Historique) a été voté à Madrid le 31 Octobre 2007, sous le mandat du président socialiste José Luis Rodríguez Zapatero. La loi vise la reconnaissance des victimes de la Guerre civile espagnole et de la dictature de Franco.

1. Situation narrative

La situation narrative de *Pas pleurer* est relativement complexe et implique de recourir à la catégorie genettienne de *niveaux narratifs* dans le dernier chapitre de *Figures III* sur « La voix », en partant du fait que : « Tout événement est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit »⁴. Selon cette observation, *Pas pleurer* compte trois niveaux que nous décrivons en reprenant à Genette sa description de la structure narrative de *Manon Lescaut* de L'abbé Prévost : la rédaction par Lidia de *Pas pleurer* est un acte (littéraire) accompli à un premier niveau, que l'on dira *extradiégétique* ; les événements racontés dans ce roman (l'acte narratif de Montse et la lecture de Bernanos) sont dans ce premier récit, on les qualifiera donc de diégétiques, ou *intradiegétiques* ; les événements racontés dans le récit de Montse, récit au second degré, seront dits *métadiégétiques*. Pour plus de clarté, voici un schéma récapitulatif :



⁴ Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1966, p. 238.

Du point de vue temporel, on voit que l'acte de narration extradiégétique est contemporain de l'action au niveau diégétique : la narratrice écrit parallèlement à sa conversation avec sa mère et à sa lecture de Bernanos. Chez Genette, ce type de narration est dite *simultanée*, et se distingue de la narration *ultérieure*, la plus fréquente, de la narration *antérieure* et de la narration *intercalée*⁵. La remarque est importante car cette simultanéité explique le rôle de l'écriture vis-à-vis de la réception des deux témoignages. L'écriture n'a pas ici pour seul objectif de relayer ces derniers ; la narratrice n'a pas uniquement une fonction *narrative*, « dont, précise Genette, aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur »⁶. L'écriture est ici avant tout la voie choisie par la narratrice pour assimiler les récits de sa mère et de Bernanos et se décharger de l'émotion qu'ils provoquent en elle. *Pas pleurer* est avant tout un journal de lecture. Lecture du texte écrit des *Grands cimetières sous la lune* et du texte oral de Montse. C'est pourquoi la narratrice exploite si souvent ce que Genette appelle la fonction *testimonial*, ou *d'attestation* du narrateur. Cette fonction, inspirée de la fonction « émotive » du langage chez Jakobson, est :

[...] celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode.

Compte tenu de la simultanéité de la narration avec la diégèse, la fonction testimoniale de la narratrice se résume aux première et troisième indications : il n'y a aucune raison pour elle d'indiquer le degré de précision des souvenirs puisqu'il n'y a pas de souvenirs : l'écriture se fait au fil de l'action. En ce qui concerne la mise en relation de l'information avec sa source, la narratrice s'y applique dès le premier paragraphe du texte à propos de Bernanos :

⁵ Genette, *Figures III*, p. 229.

⁶ Genette, *Figures III*, p. 261.

Au nom du Père du Fils et du Saint-Esprit, mon seigneur l'évêque-archevêque de Palma désigne aux justiciers, d'une main vénérable où luit l'anneau pastoral, la poitrine des mauvais pauvres. *C'est Georges Bernanos qui le dit. C'est un catholique fervent qui le dit.*⁷

Un peu plus loin, c'est dans un passage de la troisième personne à la première que l'histoire de Montse est renvoyée, très tôt, à sa source énonciative :

Le 18 juillet 1936, ma mère, accompagnée de ma grand-mère, se présente devant los señoras Burgos qui souhaitent engager une nouvelle bonne, la précédente ayant été renvoyée au motif qu'elle sentait l'oignon. Au moment du verdict, don Jaime de Obregón tourne vers son épouse un visage satisfait, et, après avoir observé ma mère de la tête aux pieds, déclare sur ce ton d'assurance que ma mère n'a pas oublié : elle a l'air bien modeste. Ma grand-mère le remercie comme s'il la félicitait, *mais moi, me dit ma mère*, cette phrase me rend folle.⁸

D'emblée, on se retrouve face à un récit référencé témoignant d'un grand intérêt pour la parole d'autrui et mettant un point d'honneur à relever l'authenticité des propos rapportés, comme le confirmera à la page suivante cette déclaration :

Ma mère s'appelle Montserrat Monclus Arjona, un nom que je suis heureuse de faire vivre et de détourner pour un temps du néant auquel il était promis. Dans le récit que j'entreprends, je ne veux introduire, pour l'instant, aucun personnage inventé. Ma mère est ma mère, Bernanos l'écrivain admiré des Grands Cimetières sous la lune et l'Eglise catholique l'infâme institution qu'elle fut en 36.⁹

Nous avons dit en introduction qu'à l'époque de la rédaction de *Pas pleurer*, la mère réelle de Salvayre était déjà décédée, ce que le lecteur pourra comprendre dans l'expression « un nom que je suis heureuse de faire vivre ». *Pas pleurer* n'est donc pas un roman autobiographique au sens strict : la narratrice n'est pas l'auteure mais un être fictif qui pourra de ce fait se donner la liberté d'inventer (« pour l'instant ») et à travers lequel Salvayre peut se mettre en relation avec sa mère disparue, pour raviver en temps réel l'émotion que lui avaient provoquée par le passé ses nombreuses histoires de la guerre, ici toutes rassemblées en un seul et même témoignage dont la durée se veut égale au temps de lecture des *Grands cimetières sous la lune*. C'est là qu'intervient le troisième aspect de la fonction testimoniale du narrateur portant sur les sentiments. La contemporanéité du dialogue et de la lecture avec la narration exacerbe voire exige le

⁷ Lydie Salvayre, *Pas Pleurer* (désormais *PP*), Paris : Seuil, 2013, p. 11.

⁸ *PP*, p. 13.

⁹ *PP*, p. 15.

souci d'en faire état. Très régulièrement, le discours narratif se voit ponctué de confessions méta-narratives quant à l'émotion que les deux récits suscitent chez la narratrice :

Ce soir, je l'écoute encore remuer les cendres de sa jeunesse et je vois son visage s'animer, comme si toute sa joie de vivre s'était ramassée en ces quelques jours de l'été 36 [...]. Je l'écoute me dire ses souvenirs que la lecture parallèle que je fais de Bernanos assombrit et complète. [...] Tandis que le récit de ma mère sur l'expérience libertaire de 36 lève en moi quelque émerveillement, je ne sais quelle joie enfantine, le récit des atrocités décrites par Bernanos, confronté à la nuit des hommes, à leurs haines et à leurs fureurs, vient raviver mon appréhension de voir quelques salauds renouer aujourd'hui avec ces idées infectes [...].¹⁰

Nous avons déjà mentionné le caractère antagoniste des deux témoignages tel qu'il est explicité dans cet extrait, marqué par une forte tension entre les champs lexicaux de la joie et de l'horreur. Il s'agit là d'un point primordial de la situation narrative, en rapport avec la fonction de l'écriture. La narratrice est dans une impasse plus affective qu'intellectuelle. Écoutant sa mère et lisant en même temps Bernanos, elle se retrouve face à un paradoxe : la mère, malgré sa mémoire défaillante, ne peut oublier « cet été de 36 pendant lequel, dit-elle, elle découvrit la vie, et qui fut sans aucun doute l'unique aventure de son existence »¹¹, alors que Bernanos raconte dans son pamphlet comme il fut cette année-là le « témoin déchiré »¹² des crimes commis par les nationaux avec la complicité de l'Église espagnole. Le contraste des deux expériences est si retentissant que la narratrice ne cesse d'ailleurs d'y revenir, en recourant à un lexique le plus divergent possible :

Regarder cette parenthèse libertaire qui fut pour ma mère un *enchantement* [...]. Et regarder dans le même temps cette *saloperie* qui se manifesta du côté des nationaux franquistes et que Bernanos implacablement observa.
[...] cette guerre que Bernanos et ma mère vécurent donc simultanément, l'un *horrifié* et *le cœur au bord des lèvres*, l'autre dans la *joie solaire, inoubliable*, sous les drapeaux noirs déployés.¹³
L'été *radieux* de ma mère, l'année *lugubre* de Bernanos dont le souvenir resta planté dans sa mémoire *comme un couteau à ouvrir les yeux* : deux scènes d'une même histoire, deux expériences, deux visions qui depuis quelques mois sont entrées dans mes nuits et mes jours, où, lentement, elles infusent.¹⁴

¹⁰ *PP*, p. 17.

¹¹ *PP*, p. 16.

¹² *PP*, p. 18.

¹³ *PP*, pp. 104-105.

¹⁴ *PP*, p. 279.

D'un côté donc, un excès de vie et de l'autre, un excès de mort : le formidable et l'effroyable dans un seul et même événement, soit le récit impossible si l'on admet, avec Paul Ricœur, la dynamique fondamentalement épique de tout récit, lequel, en aiguisant la dimension « admirable » *ou* « horrible » d'événements marquants permet au passé d'advenir à l'intelligibilité et au locuteur de se forger une identité narrative.

Parmi les rares commentateurs qui ont jusqu'ici eu l'occasion d'analyser l'œuvre, la plupart ont relevé l'importance de cette contradiction. José Luis Arraz souligne que « la présence de ce pamphlet au fil de la narration de l'histoire permet à Lidia de confronter des événements tragiques survenus presque simultanément à Majorque et à Barcelone, puis dans le village de sa mère »¹⁵. Pour Claude Duée, les références à l'essai de Bernanos « servent de contrepoints antagonistes aux autres récits en ce sens qu'il décrit l'horreur et le pessimisme d'une réalité vécue en contrepoint du bonheur et de l'optimisme de Montse »¹⁶. Ces remarques nous semblent toutefois maladroitement formulées. L'essai de Bernanos n'a pas, dans le roman, une fonction utilitaire : il ne « permet » rien, il ne « sert » à rien. Rien n'autorise à dire que la narratrice aurait activement recherché un contrepoint au témoignage positif de sa mère dans une démarche intellectuelle. Au contraire, il semble, pour le dire grossièrement, que l'un et l'autre lui soient tombés dessus. Ceci transparaît clairement dans le passage suivant :

Et j'essaie de déchiffrer les raisons du trouble que ces deux récits lèvent en moi, un trouble dont je crains qu'il ne m'entraîne là où je n'avais nullement l'intention d'aller. Pour être plus précise, je sens, à leur évocation, se glisser en moi par des écluses ignorées des sentiments contradictoires et pour tout dire assez confus.¹⁷

¹⁵ José Luis Arraz, « Les voix/es de la mémoire dans Pas pleurer de Lydie Salvayre », *French Cultural Studies*, vol. 28, n°2, 2017, p. 191.

¹⁶ Claude Duée, « Le mouvement migratoire dans Pas pleurer de Lydie Salvayre », *lasemaine.fr*, 2016, <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/15271.pdf>, p. 82.

¹⁷ *PP*, p. 17.

C'est donc la découverte involontaire de certains événements qui est à l'origine du texte. S'il y a utilisation de certaines informations, cela ne concerne que « les ouvrages qui [sont] consacrés » à la guerre civile. La documentation n'intervient qu'après la confrontation au paradoxe affectif. Autrement dit, *Pas pleurer* n'est qu'en partie un roman historique. Sa rédaction est en premier lieu motivée par des raisons affectives et identitaires.

Dans la confession ci-dessus, l'idée que l'écriture puisse révéler ce que la conscience rejette par l'ouverture d' "écluses ignorées" fait écho à la lecture que fait Sigmund Freud de la catharsis aristotélicienne, dans un texte de 1905 intitulé *Personnages psychopathiques à la scène*, où il écrit qu'il s'agit « d'ouvrir le passage à des sources de plaisir ou de jouissance provenant de notre vie d'affects, [...] pour des sources provenant du travail de notre intelligence, par lequel au demeurant nombre de ces sources ont été rendues inaccessibles »¹⁸. Cette définition rend bien compte de la posture de la narratrice qui entrevoit effectivement le risque de dévoilement que comporte l'écriture, auquel elle fera ouvertement face vers le milieu du roman :

[...] j'ai le sentiment que l'heure est venue pour moi de tirer de l'ombre ces événements d'Espagne que j'avais relégués dans un coin de ma tête pour mieux me dérober sans doute aux questionnements qu'ils risquaient de lever.¹⁹

L'analyse que la narratrice fait de sa propre situation dans cet extrait décrit bien le processus du refoulement sur lequel Freud a fondé sa théorie psychanalytique et dont il définit l'essence comme ce qui consiste à « mettre à l'écart et tenir à distance »²⁰ (« que j'avais relégués dans un coin de ma tête pour mieux me dérober aux questionnements »). De plus, on retrouve la notion de plaisir esthétique (« le désir de me rouler (littérairement) ») liée aux « sources de plaisir et de jouissance » dont parle Freud. A la lumière de cette

¹⁸ Sigmund Freud, *Personnages psychopathiques à la scène*, dans *Œuvres Complètes*, VI, Paris : PUF, 2006, p. 321.

¹⁹ *PP*, p. 104.

²⁰ Freud, *Métapsychologie*, Paris : Gallimard, 1968, p. 47.

observation, le titre du roman, *Pas pleurer*, prend tout son sens, en agissant comme une injonction au courage et répondant à la citation de Cervantès en exergue du roman, (« De qué temes, cobarde criatura ? De qué lloras, corazón de mantequilla ? » [Que crains-tu, lâche créature ? De quoi pleures-tu, cœur d'artichaut ?]). Ce contraste entre le titre et la citation suggère que le texte prend racine dans un trouble dû à un excès de sensibilité dont il s'agira de se décharger par l'écriture, sur le mode de la *catharsis*. Dans un des extraits cités, la narratrice évoque une infusion des deux récits dans ses nuits et ses jours. Outre le fait, déjà significatif, que la narratrice situe ce travail d'« infusion » en premier lieu dans son sommeil, la conception de sa situation comme lente extraction incontrôlée des éléments significatifs de certaines images (« deux visions »), permet de penser un *travail de la narration* dans *Pas pleurer* en rapport avec « le travail du rêve » dans la théorie freudienne. Chez Freud, cette expression désigne la transformation des contenus latents d'un rêve en contenus manifestes que l'analysant est invité à raconter librement pendant la cure et que l'analyste cherchera à interpréter à partir des procédés à l'œuvre dans la transformation des contenus²¹. Pour reprendre la métaphore de l'infusion, les pensées du rêve seraient tel un sachet de thé dont l'extraction des principes actifs et aromatiques correspondrait aux procédés de transformation des pensées du rêve, et la boisson infusée serait l'équivalent du récit de ce rêve. Par conséquent, si l'on poursuit l'analogie au niveau du roman, les contenus latents correspondraient aux deux témoignages recueillis tels qu'ils affectent la narratrice, et la narration serait ce travail de transformation de ceux-ci – leur interprétation – produisant en dernière instance un récit significatif et, osons-le dire, savoureux. Il est certain que l'analogie, comme toute comparaison, a des limites. En effet, si l'on s'en tient aux éléments comparés, les récits de la mère et de Bernanos, de par leur

²¹ Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris : Gallimard, 1925.

antériorité par rapport au récit de la narratrice, ne sauraient être assimilés à des pensées qu'il s'agit par définition de formuler *a posteriori* dans la cure analytique. De même, il est clair que le roman ne partage pas l'obscurité dont font souvent preuve les rêves. Toutefois, si l'on se concentre sur les processus comparés et leur visée plutôt que sur la nature des éléments qui les composent, une telle analogie offre, nous semble-t-il, un réel intérêt.

On ne saurait donc ignorer la situation affective de la narratrice. La présence des trois niveaux narratifs gagne à être considérée comme la conséquence de l'impasse dans laquelle elle se trouve. Sans cela, Salvayre se serait peut-être restreinte à la fonction narrative du narrateur, en se concentrant sur les événements présentés dans la métadiégèse, sans donner forme à une narratrice qui lui ressemble pour faire des commentaires et des références à la source énonciative des événements en question. A travers l'empathie profonde de sa narratrice à l'égard de ses personnages, Salvayre indique à la fois la fonction thérapeutique voire cathartique de l'écriture et la valeur épique du récit, ici affecté par un paradoxe indépassable.

2. Le lâcher-prise énonciatif

La présence de la narratrice, en tant que telle au niveau extradiégétique et en tant que personnage au niveau diégétique, donne lieu dans le texte à une importante intertextualité et un haut degré de dialogisme où s'accuse, en contrepartie, un recul de la narratrice au profit des textes respectifs de Montse et de Bernanos. Posant cette dernière comme foyer de réception des deux témoignages, le texte offre en toute logique une place prépondérante aux propos tenus par les deux personnages. La narratrice s'installe d'emblée dans une position de porte-parole ; tout ce qui est raconté à la troisième personne n'est jamais qu'une citation voilée, un discours implicitement narrativisé, dans

la mesure où toutes les informations sont issues du dialogue (fictif) et de la lecture. C'est bien sous le double statut d'*auditrice-de* et de *lectrice-de* que l'instance narrative prend corps au début du roman (« C'est Bernanos qui le dit » : « me dit ma mère »). Il est à ce propos intéressant que le statut d'*auditrice-de* soit associé à celui de *fille-de*. L'émergence du sujet de l'énonciation dans une généalogie à la fois familiale et intellectuelle est essentielle pour le roman car elle établit un précieux parallèle entre lecture et filiation qui élève la dimension affective de l'une au niveau de l'autre, et indique la nature intrinsèquement intersubjective du discours narratif de laquelle dépend tout le dispositif énonciatif du roman. Dès les premières pages, le moi est mis en retrait pour se faire le porte-parole d'autrui, de ceux-là avec qui l'on entretient une relation de proximité. La présence au texte de la narratrice est paradoxalement ce qui permet de mettre en place ce retrait sur lequel repose, nous allons le voir, la qualité de la langue du discours. En se plaçant dès l'ouverture du roman dans la généalogie discursive décrite précédemment, la narratrice est amenée à déployer un texte-palimpseste dont la profondeur apparaît sans limites et où les mots agissent comme des résonateurs faisant remonter à la surface du texte des énoncés produits par autrui dans leur relation dialogique au présent de l'énonciation. La narration de *Pas pleurer*, avec ce que le terme implique de dynamique, apparaît comme le fait d'un sujet scripteur *au travail*, prise dans un mouvement de va-et-vient entre un contenu narratif, ou signifié – ce que Genette appelle l'*histoire* – et son signifiant, soit le *récit* des événements, composé des mots de Bernanos et de sa mère.

Le discours direct de Montse est, quantitativement parlant, le plus important, et fait l'objet d'un traitement tout à fait singulier. D'abord, il est cité, si l'on peut dire, dans son jus, c'est-à-dire dans la « langue mixte et transpyrénéenne »²² des réfugiés de la

²² « [...] elle évoque pour moi sa jeunesse dans cette langue mixte et transpyrénéenne qui est devenue la sienne depuis que le hasard l'a jetée, il y a plus de soixante-dix ans, dans un village du Sud-Ouest de la France », *PP*, p. 16.

Guerre civile (communément appelée le *fragnol*) contre tout respect de la norme linguistique, ce que la narratrice ne manque pas d'ailleurs d'expliquer :

Elle qui s'était tant évertuée, depuis son arrivée en France, à parler un langage châtié et à soigner ce qu'elle pensait être le modèle français (se signalant par là, dans sa trop stricte conformité, comme une étrangère), elle envoie valser dans ses vieux jours les petites conventions, langagières et autres.

Voici plusieurs exemples de cette valse linguistique, dans lesquels nous avons souligné les nombreux hispanismes :

[...] mais moi, me dit ma mère, cette phrase me rend folle, je la *réceptionne* comme une offense, comme une *patada al culo*, ma chérie, une *patada al culo* qui me fait faire un *salto* de dix mètres en moi-même, qui *ameute* mon cerveau qui dormait depuis plus de quinze ans et qui me *facilite* de comprendre le sens des *palabres* que mon frère José a rapportées de Lérima.²³

José s'en va sans *arrepentiment* (dit ma mère). [...] A la différence de Diego, qui a, comme tu dirais, les dents longues et dont les *palabres* et les actes semblent servir un *gol* secret, José est un cœur pur, ça existe ma chérie, *ne te ris pas*, José est un *caballero*, si j'ose dire, il aime *régaler*, est-ce que régaler est français ? Il s'est *dédié* à son rêve avec toute sa *juventud* et toute sa candeur [...].²⁴

Tu vois, si on me demandait de choisir entre l'été 36 et les soixante-dix ans que *j'ai vivi* entre la naissance de ta sœur et aujourd'hui, je ne suis pas sûre que je choisirais les deuxièmes.²⁵

L'idiolecte de Montse est caractérisé par deux phénomènes linguistiques majeurs propres à ce que les linguistes appellent une *interlangue*, ici en l'occurrence le *fragnol*, qualifié par la narratrice elle-même de « français bancal »²⁶. Le premier phénomène est celui de l'alternance codique définie par François Grosjean comme « le passage momentanément mais complet d'une langue à l'autre pour la durée d'un mot, d'un syntagme, d'une ou de plusieurs phrases »²⁷, que l'on retrouve dans des énoncés tels que : « comme une *patada al culo* », « toute sa *juventud* », et ailleurs : « *por favor, hija mia* » ; « *El tiempo hace y deshace, un tal gusta y disgusta otro dia, hay que acostumbrarse*, commente ma mère qui s'exprime parfois comme un publicitaire »²⁸ ; « Ma mère : *Eran el noche y el día* »²⁹. Le

²³ *PP*, p. 13.

²⁴ *PP*, p. 79.

²⁵ *PP*, pp. 123-124.

²⁶ *PP*, p. 111.

²⁷ François Grosjean, « Bilinguisme et biculturalisme : essai de définition », *Tranel*, n°19, 1993, p. 22.

²⁸ *PP*, p. 66.

²⁹ *PP*, p. 159.

second phénomène est celui de l'interférence, mise en lumière par Uriel Weinrich en tant que « remaniement de structures qui résulte de l'introduction d'éléments étrangers dans les domaines les plus fortement structurés de la langue, comme l'ensemble du système phonologique, une grande partie de la morphologie et de la syntaxe et certains domaines du vocabulaire »³⁰. Par exemple : « palabres », « arrepentiment », « j'ai vivi », ou, affectant la phonologie, « veurre » pour « beurre ». Ces remaniements de la langue, particulièrement visibles au niveau du vocabulaire, donnent parfois lieu à des lapsus amusants et parfois relativement poétiques tels que : « c'est ce que je voudrais que tu comprends et qui est *incompressible* »³¹ ; « le *cadeau* de mes soucis » ; « Si tu nous servais une anisette ma chérie. Ça nous renforcerait *la morale*. [...] Par les temps qui *galopent* [...] »³².

On aura remarqué que le discours direct de Montse n'est jamais distingué typographiquement ; il s'agit donc plus précisément de discours direct libre, dans lequel on peut voir ce que nous avons appelé un véritable *lâcher-prise énonciatif* : la voix narrative de *Pas pleurer* est, comme souvent chez Salvayre, une voix ventriloque ; la narratrice se laisse littéralement traverser par le récit de sa mère. Pour le dire avec Myriam Suchet dans *L'imaginaire hétérolingue*, le discours hétérolingue de *Pas pleurer* possède une « vocalité spécifique » qui détermine de manière originale le statut du sujet de l'énonciation en brisant le mythe de son unicité : le sujet de l'énonciation hétérolingue s'avère très clairement « incapable de tracer des frontières stables entre en lui-même et les autres »³³. Dans le cas de *Pas pleurer*, une fusion énonciative intense se produit entre la fille et la mère chaque fois que cette dernière prend la parole. Cette fusion est

³⁰ Uriel Weinrich, *Languages in contact: Findings and Problems*, Publications of the Circle of New-York, 1953, p. 1.

³¹ *PP*, p. 43.

³² *PP*, p. 279.

³³ Myriam Suchet, *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris : Classiques Garnier, 2013, p. 193.

particulièrement visible lors de la première prise de parole de Montse au début du roman : « Ma grand-mère [c'est la narratrice qui raconte] le remercie, mais moi, me dit ma mère [...] ». Dans le fragment « mais moi », Lidia et Montse ne font qu'une. Pendant un court instant, quoique seulement après coup, les frontières entre discours narratif et discours rapporté disparaissent pour être rétablies juste après, sur le mode d'un fondu enchaîné. L'emploi récurrent du style indirect libre est également symptomatique de ce rapport. Dans le passage suivant par exemple, les instances, une fois de plus, se confondent dans l'emploi du passé et de la troisième personne là où on voudrait entendre du présent et la première personne :

Dans les jours qui suivirent, les mois et les années qui suivirent, Montse ne cessa de penser au Français [...]. Comment dormait-il ? Que mangeait-il ? Pensait-il à elle comme elle pensait à lui ?³⁴

Mais comme le montre bien le style indirect libre, la confusion n'est pas le terme du discours. Elle fait l'objet d'une mise en forme depuis une perspective extérieure dont témoigne l'emploi de la troisième personne. Ceci répond en tous points à la définition de l'acte créatif selon Bakhtine :

Le premier moment de l'activité esthétique est l'identification : je dois éprouver – voir et connaître – ce qu'il [le personnage] éprouve, me mettre à sa place, en quelque sorte coïncider avec lui. Mais cette plénitude de la fusion intérieure est-elle la fin dernière de l'activité esthétique ? Pas du tout. L'activité esthétique ne commence que lorsqu'on revient en soi et à sa place, hors de la personne qui souffre, et qu'on donne forme et finition au matériau de l'identification.³⁵

Compte tenu de ce dispositif, le discours narratif finit par adopter les traits distinctifs de l'idiolecte de Montse. Celui-ci étant accueilli dans la narration au même titre que n'importe quel énoncé narratif, le discours de la narratrice se trouve lui-même libéré des conventions linguistiques. D'une certaine manière, il devient aussi fautif que l'idiolecte maternel. Il en accepte et en assume les erreurs dans un mouvement tout à fait contraire au comportement de Lidia dans la diégèse :

³⁴ *PP*, p. 151.

³⁵ Bakhtine, cité par Todorov, *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*, p. 153.

Alors quand on se retrouve en la rue, je me mets à crier (*moi : à crier*) à crier [...]. Ils nous ont même pas invités à nous assir, je lui dis révoltée, ni même serré la main, je me raccorde (*moi : je me rappelle*), je me rappelle brusquement [...].³⁶

Ma mère me raconte tout ceci dans sa langue, je veux dire dans ce français bancal dont elle use, qu'elle estropie serait plus juste, et que *je m'évertue constamment à redresser*.³⁷ (je souligne)

Il n'est plus question, dans l'écriture, de redresser le français bancal de Montse, dont la narratrice découvre par ailleurs en l'écrivant qu'il est « aussi énigmatique que sophistiqué », deux adjectifs qui pourraient tout aussi bien qualifier le discours narratif lui-même, compte tenu de l'hybridation de la langue qui confère au texte un haut degré d'hétérolinguisme, lequel tend à obscurcir le texte en décloisonnant les idiomes nationaux grâce une mise en forme surprenante du discours direct. Étonnement, l'écriture apparaît comme un espace de liberté où le sujet est en droit de fauter. Il est à cet égard intéressant que Salvayre ait choisi de donner un titre grammaticalement incorrect à son roman, que le lecteur retrouvera vers la fin du roman dans la bouche (indirect) de Montse (« pas pleurer » est la traduction littérale de l'infinitif espagnol « no llorar ») :

Après maintes péripéties, elle finit par échouer dans un village du Languedoc, où elle dut apprendre une nouvelle langue (à laquelle elle fit subir un certain nombre d'outrages) et de nouvelles façons de vivre et de se comporter, pas pleurer.³⁸

Avec cette expression comme titre, le parti-pris linguistique du roman est d'emblée déclaré, agité comme un drapeau en première de couverture, en faveur d'un français bancal et peu banal visant à bousculer l'ordre monologique du discours. On retrouve ici la puissance critique de l'hétérolinguisme évoqué par Suchet dans son riche ouvrage :

On voit en effet apparaître, en contre-point de l'anamorphose hétérolingue, les contours d'un discours « monolingue » qui, par effet de contraste révélateur, perd de son innocence. On s'aperçoit peu à peu qu'il relève d'une logique — et non d'une réalité ou d'une vérité de « la langue ».³⁹

Comme le font la plupart des textes hétérolingues, *Pas pleurer* déplace la langue, l'altère. Le roman présente un imaginaire alternatif aux représentations de la langue

³⁶ *PP*, p. 11-12.

³⁷ *PP*, pp. 111-112.

³⁸ *PP*, p. 277.

³⁹ Suchet, *L'imaginaire hétérolingue*, p. 31.

dominante, à quoi s'ajoute par ailleurs un net et pour le moins surprenant relâchement de la ponctuation, qui inscrit le texte contre le bien-écrire en lui conférant un caractère très oral, presque théâtral. Le phénomène concerne principalement les dialogues, au style direct ou indirect libre, comme dans l'extrait suivant où l'absence de point cherche à rendre compte de la parole interrompue :

Du reste, ils disent que le confort américain, ils s'en tamponnent le
Mais ce n'est pas du tout ce qu'on leur propose ! s'indigne José⁴⁰

Du fait du lâcher-prise énonciatif dont témoigne l'absence de balisage typographique normalement chargé de délimiter les différents énonciateurs, il est fréquent, et c'est là l'originalité du texte, que des énoncés en espagnols surgissent en pleine narration des événements méta-diégétiques, renforçant ainsi le caractère énigmatique du texte. Le récit étant basé sur le témoignage empreint d'espagnol de Montse, il arrive en effet que, subitement, un mot, une expression voire une phrase entière viennent trouer le texte français comme autant de fuites vers la langue maternelle :

José prend la parole.
C'est la première fois de sa vie.
Il dit les grandes phrases bibliques qu'il a entendues à Lérima et qu'il a lues dans le journal *Solidaridad Obrera*. Il dit Soyons frères, partageons le pain, mettons en commun nos forces, créons une commune.
Et tous y mordent.
Il est théâtral. Romantique à mourir. *Un ángel moreno caído del cielo*.
Il dit Nous ne voulons plus de la putasserie des possédants qui nous font une vie de misère et empochent l'argent de nos sueurs [...] Et nous ne nous calmerons pas avec quelques os et quelques caresses. *Se acabó la miseria. La revolución no dejara nada como antes. Nuestra sensibilidad se mudara también. Vamos a dejar de ser niños. Y de creer a ciegas todo lo que se nos manda.*
Tonnerre d'applaudissements.⁴¹

Tous ces verbiages sans rapport avec la réalité risquent d'entraîner le village vers un *desmadre* (le mot, intraduisible, fait beaucoup d'effet sur la population paysanne).⁴²

A propos du premier extrait : jusqu'au milieu de la ligne 7, la narratrice, qui depuis trois pages n'a plus mentionné sa mère, décrit la scène comme si elle y avait assisté elle-même, et le lecteur est tenté de voir dans les commentaires « les grandes phrases bibliques », et

⁴⁰ *PP*, p. 73.

⁴¹ *PP*, p. 55.

⁴² *PP*, p. 64.

« romantique à mourir » l'expression de sa propre subjectivité. Mais, quand apparaît l'énoncé « un ángel moreno caído del cielo » [un ange brun tombé du ciel], la scène est immédiatement replacée dans sa perspective initiale, à savoir celle de la mère dont le commentaire exprime un sentiment d'admiration quasi-divine sur lequel, on le comprend alors, s'était élaboré jusque-là le récit de la narratrice. C'est l'effet du discours de la mère sur la narratrice que l'hétérolinguisme du texte met en avant ici, et à chaque fois que perce un énoncé en espagnol. La relation verbale entre la mère et la narratrice qui s'instaure là est le signe d'un impact des mots de la première sur la seconde. L'hétérolinguisme a moins pour fonction d'identifier l'énonciateur que de marquer le poids de l'énonciation et sa charge affective. La même logique opère dans la deuxième partie de l'extrait, où elle se trouve même redoublée : le changement de langue à la ligne 10 n'a de toute évidence aucune fonction narrative puisqu'il a lieu au sein d'une longue tirade clairement attribuable au seul personnage de José. En revanche, ce changement, en déplaçant la source de l'énonciation de la narratrice vers la mère en train de rapporter à sa fille les paroles de son frère telles qu'elle les a gardées en mémoire, fait l'effet d'un discours ému et incontrôlé rappelant le phénomène d'alternance codique propre aux locuteurs bilingues lorsque, saisis par l'émotion, ils s'expriment spontanément dans leur langue maternelle (par exemple, dans l'expression de jurons, de sentiments amoureux ou de propos fervents comme c'est le cas ici)⁴³. Le passage suivant offre un autre exemple de ce décrochage linguistique, dû cette fois à l'expression de jurons :

Depuis son retour de Lérima, José est intarissable et alterne sans cesse des moments où il fulmine, où il enrage, où il multiplie les *coño*, les *joder*, les *puñeta* et les *me cago en Dios*, et d'autres où sublimement il s'exalte.⁴⁴

⁴³ Pour un rapport détaillé du lien entre émotions et alternance codique, voir Jean-Marc Dewaele, *Emotions in Multiple Languages*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

⁴⁴ *PP*, p. 24.

Ces changements de langue traduisent ici l'émotion transmise par José à sa sœur Montse à travers son discours, puis par celle-ci à sa fille dans leur conversation, dans une chaîne intersubjective ininterrompue reliant affectivement et verbalement la narratrice à ses personnages, et les personnages entre eux. Dans le cas de José, ce lien verbal est d'autant plus marqué dans le texte que la jeune Montse éprouve, comme on l'a vu plus haut, une réelle fascination pour l'art oratoire de son frère (« Elle le relance tant elle aime l'écouter »⁴⁵). Les énoncés en espagnol attribuables à José ont non seulement un poids émotionnel mais aussi idéologique ; ils indiquent l'importance du discours dans le combat politique et cristallisent les revendications du personnage :

On va faire la révolution et écraser les nationaux, s'exalte José, *Fuera los nacionales ! Fuera ! Fuera !*⁴⁶

Si Montse demeure étonnement placide devant l'intérêt passionné que lui porte Diego, son frère José en revanche voit d'un très mauvais œil ce dernier jeter son dévolu sur sa jeune sœur. Son petit jeu l'insupporte. Diego est à ses yeux un *señorito* avec le ventre plein, un enfant gâté, repu, un fils à papa qui restera toujours, qu'il le veuille ou non, un *burguès*. Cela suffit à sa détestation.⁴⁷

Au passage, notons que les revendications de José sont très souvent accompagnées de commentaires qui en indiquent la source. Non pas sans tendresse, la narratrice s'amuse de son oncle qui « a dévoré les formules ampoulées du journal » et dont « les confuses aspirations qui remuent dans son cœur n'ont pas trouvé de meilleure expression que par elles »⁴⁸. D'une certaine façon, cette attitude concerne également la narratrice elle-même, ne trouvant pas de meilleure expression de ses sentiments que par la citation quasi-incontrôlée des mots des autres.

Ce phénomène de fuite vers la langue maternelle appelle une rapide lecture traductologique (que nous reprendrons dans le dernier chapitre de la thèse). Car ce qui caractérise les énoncés en espagnol, c'est en définitive de n'être pas traduits en français,

⁴⁵ *PP*, p. 26.

⁴⁶ *PP*, p. 27.

⁴⁷ *PP*, p. 33.

⁴⁸ *PP*, p. 37.

de ne pas avoir été assimilés par la langue de la narratrice. Dans l'économie du texte, ils ont une valeur intrinsèquement négative. Chez Segalen, nous avons interprété ce phénomène comme relevant d'un oubli du narrateur d'origine maorie ne parlant français que dans le souci de faire perdurer ce qui n'existe plus et de témoigner auprès du lecteur européen de la disparition de sa civilisation. Chez Salvayre, la non-traduction semble plutôt relever d'une part, de la volonté de tordre la langue française pour se rapprocher de Montse, et d'autre part, de la nécessité d'accueillir dans le texte l'émotion que suscite en elle son témoignage. Les énoncés en espagnol font événement dans la lecture car il manifeste en creux le sujet de l'énonciation se glissant dans un autre sujet d'énonciation, résultat d'un abandon total à la parole d'autrui, renforcé par l'absence de traduction paratextuelle. Le discours narratif de *Pas pleurer* portant sur les événements de Catalogne est fondamentalement structuré par le statut d'auditrice, et une auditrice extrêmement sensible, de la narratrice. *Pas pleurer* accorde une grande importance à l'effet des mots, comme le dit bien un des extraits cités plus haut, où le caractère intraduisible du mot « desmadre » est directement mis en relation avec son effet sur l'audience. Ailleurs, le mot « embarazada », qui signifie enceinte, est dit « plus parlant »⁴⁹ que son équivalent en français, si tant est que l'on puisse parler d'équivalence dans la mesure où le terme espagnol charrie une signification (compréhensible sans traduction) dont se passe le terme français.

Il est évident que le texte tire de ce refus de traduction une certaine opacité. En se détournant ici et là du lecteur français, *Pas pleurer* prend parti pour une conception particulière du langage : les maintes ruptures créées par l'irruption de la langue espagnole dans le texte narratif ouvrent à une autre dimension du langage, libéré de ses alibis

⁴⁹ « Montse dut admettre qu'elle était bel et bien embarazada, en espagnol le mot est plus parlant, embarazada de celui que ma sœur et moi appelons depuis l'enfance André Malraux, à défaut de connaître son nom véritable », *PP*, p. 151.

communicationnels en faveur du rapport intime que tout locuteur noue avec lui, y compris à ses dépens. *Pas pleurer* configure un narrataire au visage flou : Lidia se parle ici à elle-même dans ce qui s'apparente cette fois, non plus seulement à un journal de lecture, mais à une sorte de journal intime. Ou plutôt, pour le dire avec Lacan : *extime*. Avec ce terme, Lacan illustre dans le séminaire sur *L'éthique* le fait que rien n'est jamais ni privé ni public, sur le modèle de la figure mathématique de la « bande de Moebius », pour laquelle il n'existe ni dedans ni dehors. Or, c'est bien ce qui se passe dans *Pas pleurer*, où cette sorte de monologue intérieur que tient la narratrice se caractérise paradoxalement par une fuite constante vers un extérieur à soi.

Pour en revenir à la question de la traduction, il arrive toutefois que les énoncés en espagnol s'accompagnent d'une traduction dans le cours de la narration. Mais ce procédé a moins pour objectif d'aider à la compréhension du texte que de mettre en évidence la priorité donnée à l'espagnol. En arrivant systématiquement dans un second temps, le français prend un statut de langue secondaire alors même qu'il est la langue principale du texte :

Por un provecho mil daños, pour un bien mille maux, assure-t-il avec cet air de gravité qui impressionne et dans une sorte d'enthousiasme froid.⁵⁰

[José] promet à sa sœur [...] un monde juste et beau, un *paraíso*, il en rit de bonheur, un *paradis* réalisé où l'amour et le travail se feront librement [...].⁵¹

Le dernier *paseo* (la dernière *promenade*, c'est ainsi que l'on dit).⁵²

Cette subordination du français à l'espagnol s'accuse également dans la citation en exergue de Cervantes déjà mentionnée, ainsi que dans certains vers de poètes espagnols détachés du corps du texte comme des fragments lyriques, et retranscrits dans leur langue originale :

⁵⁰ *PP*, p. 65.

⁵¹ *PP*, p. 25.

⁵² *PP*, p. 69.

**A mis soledades voy,
De mis soledades vengo.⁵³**

**FUENTE ES MI VIDA
EN QUE MIS OBRAS BEBEN⁵⁴**

La première citation est de Lope de Vega ; l'auteur de la deuxième reste inconnu. La traduction de ces vers existe, mais en les citant tels quels, le texte interdit de séparer l'expérience de réception d'avec la langue dans laquelle elle s'est faite.

La référence à Lope de Vega, grand auteur de l'âge baroque espagnol va nous permettre de passer à la deuxième partie de cette analyse, portant sur la présence dans le texte du texte de Bernanos. Si l'on considère en effet, comme le fait Salvayre, que le baroque est le lieu d'un mélange du bien-dire avec le mal-dire, alors *Pas pleurer* est à proprement parler un roman baroque, dans la mesure où il fait se côtoyer la langue fautive de Montse avec la belle langue de Bernanos. L'intertextualité du roman réconcilie les deux extrêmes du langage et ce faisant, le texte prend la voie et la voix de l'excès, ainsi que l'explique Salvayre dans une interview :

J'aime que la langue d'un livre s'arrache justement à la langue moyenne, qu'elle rompe avec le dire moyen, je devrais dire avec le dire médiocre. J'aime qu'elle soit excessive : excessive dans le bien dire comme l'est la langue classique (pureté, simplicité, accords grammaticaux parfaits, imparfaits du subjonctif lorsqu'ils s'imposent, etc.), ou excessive dans le mal dire (Céline, le tout neuf David Lopez...), ou embrassant ensemble le bien-dire et le mal dire (Rabelais, Quevedo, les baroques). Tout, tout, tout, sauf la langue moyenne.⁵⁵

Ce rejet de la langue moyenne à la faveur d'une langue excessive est très prégnant dans *Pas pleurer*. Dans la première partie du roman par exemple, la narration passe sans détours des événements de Catalogne racontés par Montse en fragnol, à ceux de Majorque racontés par Bernanos dans une langue réfléchie et travaillée :

Toutes les palabres sont faibles, me dit ma mère, pour exprimer le desengaño, la déception mezclée de ire que José ressent en s'informant de ces nouvelles. Et quand j'opère une marche arrière en esprit, ma chérie, je me rends compte que sa mélancolie a commencé, si je ne m'abuse, à ce moment-là.⁵⁶

[...] « Il est bien possible (écrit-il) que cette purification par le feu ait revêtu alors, en raison de la présence des prêtres de service, une signification liturgique. Malheureusement je n'ai vu que le

⁵³ *PP*, p. 12.

⁵⁴ *PP*, p. 15.

⁵⁵ Interview publiée le 15/10/2017 sur Ladepeche.fr.

⁵⁶ *PP*, p. 136.

surlendemain ces hommes noirs et luisants tordus par les flammes, et dont quelques-uns affectaient dans la mort des poses obscènes, capables d'attrister les dames palmesanes et leurs distingués confesseurs. »⁵⁷

Ailleurs, c'est le discours emporté et vulgaire de José qui établit le contraste :

Mais c'est écrit en toutes lettres dans la Bible ! s'écrie José. C'est écrit, coño, lisez-le. [...] Voilà comment sont les cathos ! dit José radieux en se tournant vers Montse.⁵⁸

Et Bernanos de noter : « J'observe simplement que ce massacre de misérables sans défense ne tira pas un mot de blâme, ni même la plus inoffensive réserve des autorités ecclésiastiques qui se contentèrent d'organiser des processions d'actions et de grâce. »⁵⁹

Au paragraphe suivant, la narratrice en revient aussitôt à la Catalogne, où José « se rend à l'assemblée générale qui se tient à l'Ayuntamiento. Il se sent d'attaque. C'est le jour J de la révolution. C'est du sérieux »⁶⁰. Ici, le relâchement de la langue dans les expressions « se sentir d'attaque » et « être du sérieux » contraste nettement avec la citation de Bernanos.

Comme on le voit, le discours de Bernanos ne reçoit pas le même traitement que celui de Montse. Provenant d'un texte écrit, les citations sont, comme il est attendu, systématiquement mises entre guillemets. Mais la narratrice ne se contente pas de citer textuellement Bernanos. Le récit des événements de Majorque étant basé sur l'essai de l'écrivain, Lidia est inévitablement amenée à emprunter à ce dernier un peu de sa langue et de son style :

A palma les mois passent et l'horreur se confirme. Bernanos apprend que les croisés de Majorque, comme il appelle les nationaux, exécutent en une nuit tous les prisonniers ramassés dans les tranchées.⁶¹

Bernanos lance un cri d'alarme : il y a un peuple qu'il faut sauver. N'attendons pas que les nationaux aient achevé de le détruire.⁶²

Dans les passages consacrés aux événements de Majorque, l'énonciation apparaît relativement mimétique. Elle se laisse attirer par le texte en cours de lecture : texte écrit

⁵⁷ *PP*, p. 137.

⁵⁸ *PP*, p. 49.

⁵⁹ *PP*, p. 51.

⁶⁰ *PP*, p. 51.

⁶¹ *PP*, p. 136.

⁶² *PP*, p. 139.

et texte lu se mirent et se reflètent l'un l'autre, dans un dialogisme présent à tous les niveaux du discours, y compris dans les nombreuses références à d'autres grands auteurs venant régulièrement alimenter la réflexion de la narratrice, tels Schopenhauer, Nietzsche, Péguy, le poète péruvien César Vallejo et l'écrivain italien Carlo Emilio Gadda.

Enfin, comme on le sait, la lecture que Lidia fait des *Grands cimetières sous la lune* vient bouleverser sa vision des événements en y ajoutant une nouvelle perspective ; de ce fait, ce qu'elle en rapporte apparaît comme une sorte de condensé de l'essai reflétant ses propres inquiétudes ainsi que les échos qu'elle y trouve avec le récit de sa mère.

L'extrait suivant est à cet égard exemplaire :

Je ne sais pourquoi, ces remarques rapportées par ma mère résonnent avec cette phrase de Bernanos que j'ai lue ce matin même et qui disait, je la cite de mémoire, que les hommes d'argent méprisent ceux qui les servent par conviction ou par sottise, car ils ne se croient réellement défendus que par les corrompus et ne mettent leur confiance que dans les corrompus. Mais à y réfléchir, il m'apparaît clairement que c'est mon présent que cette phrase interroge. Je m'avise du reste, chaque jour davantage, que mon intérêt pour les récits de ma mère et celui de Bernanos tient pour l'essentiel aux échos qu'ils éveillent dans ma vie aujourd'hui. (p. 169)

Notons que dans un premier temps, la narratrice ne manque pas de s'étonner de l'association qu'elle opère entre les propos de sa mère et ceux de Bernanos, tant celle-ci semble *a priori* sans raison (« je ne sais pourquoi »). Il lui faudra ensuite attendre d'avoir rapporté la citation de Bernanos, de façon approximative et donc transformée dans son propre discours, pour pouvoir s'« y réfléchir » et faire le lien avec sa propre vie (« il m'apparaît clairement que c'est mon présent que cette phrase interroge »). Mais il faut aussi remarquer que la narratrice se garde bien d'explicitier lesdits « échos » qu'elle perçoit dans sa « vie d'aujourd'hui », conformément au principe du roman consistant à se mettre soi-même en retrait pour se faire le réceptacle du discours d'autrui et atteindre ainsi à une vérité des sentiments que nul discours égoïste ne saurait produire. Ce qui importe ici, c'est donc de saisir dans ce pudique dévoilement la possibilité pour le sujet d'advenir à lui-même en prenant acte dans l'écriture de la nature dialogique de son

discours. Mikhaïl Bakhtine, à qui l'on doit d'avoir le premier pensé le principe dialogique du langage, disait que les mots sont « interindividuels » et se situent « hors de l'âme du locuteur »⁶³. Mais c'est peut-être la pensée phénoménologique qui a le mieux porté cette idée, si justement exprimée par Philippe Lacoue-Labarthe dans sa réflexion sur l'expérience poétique et le "lieu" du soi :

C'est au cœur de l'étrangement ou de la dépropriation qu'advient par un tour ou un trope énigmatique, l'appropriation. Mais cela veut dire aussi bien qu'une telle appropriation a lieu « hors de soi ». L'appropriation, l'appropriation singulière, n'est en aucune façon l'appropriation du soi en lui-même. Le soi – ou le moi singulier – ne s'atteint lui-même en lui-même que 'dehors'.⁶⁴

Ici, la dépropriation s'opère dans la réception de deux témoignages antagonistes dont la ré-énonciation implante effectivement le sujet « hors de soi » pour lui permettre de se faire face et partant, de se reconnaître dans ce qu'il n'est pas.

Un mot, avant de conclure, sur le parallèle qui se dresse dans la structure intertextuelle du roman entre la langue parlée de Montse et la langue écrite de Bernanos. En les faisant se croiser et se répondre, en les ramenant, en somme, au même niveau dans le texte, Salvayre semble plaider en faveur de leur égalité esthétique. Elle montre en effet que la langue la plus fautive, incarnée dans le parler « bancal » mais aussi « sophistiqué et énigmatique » de sa mère, poète malgré elle, fait preuve d'une singularité tout aussi puissante, pour qui veut bien l'entendre, que la langue écrite la plus maîtrisée comme celle de Bernanos. Il est par ailleurs intéressant que la première apparition de deux personnages se fasse à travers une prise de parole décisive. La mère, « le 18 juillet 1936, ouvre sa gueule pour la première fois »⁶⁵. Quant à Bernanos, il « se décide à écrire ce dont il est le témoin déchiré. Il est l'un des seuls dans son camp à avoir ce courage »⁶⁶. Ceci

⁶³ Bakhtine, cité par Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, p. 83.

⁶⁴ Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris : Christian Bourgois, 1997, p. 88.

⁶⁵ *PP*, p. 11.

⁶⁶ *PP*, p. 12.

renforce leur ressemblance, que les défenseurs de la belle langue voudraient sans doute leur retirer. Qui plus est, cette entrée en scène de Montse et de Bernanos reflète celle de la narratrice elle-même, prenant avec courage la parole pour faire face à la réalité complexe et longtemps ignorée de la Guerre civile espagnole. Et ce, pour la première fois elle aussi, si l'on garde à l'esprit que c'est une narratrice à l'existence par définition fictive qui parle, et non pas l'auteure Lydie Salvayre qui, elle, a déjà publié plusieurs romans. Comme tout narrateur, la narratrice de *Pas pleurer* n'a d'existence qu'à travers son récit : avec lui, elle naît, avec lui, elle disparaît. L'incipit de *Pas pleurer* rappelle en ce sens celui des *Immémoriaux* : on est ici en présence d'une mise en abîme. Par elle, la narratrice s'associe à ses personnages pour former un chœur de voix capable de « mettre en sûreté » des événements traumatisants, aussi bien positivement (« ma mère aura donc conservé le plus beau, vif comme une blessure »⁶⁷) que négativement (« l'année lugubre de Bernanos dont le souvenir resta planté dans sa mémoire comme un couteau à ouvrir les yeux »⁶⁸), « puisque les livres sont faits, aussi, pour cela »⁶⁹, comme l'affirme la narratrice à la dernière page du roman.

En conclusion, nous voudrions insister sur l'originalité de *Pas pleurer*. Dans sa structure d'abord, que nous avons décrite au moyen de la boîte à outils narratologique de Genette en première partie. Un tel enchâssement des différents niveaux narratifs n'est en effet pas chose courante si l'on considère la manière dont Salvayre le met en place, en se mettant en scène à la fois comme narratrice extra-diégétique et comme personnage de la

⁶⁷ *PP*, p. 278.

⁶⁸ *PP*, p. 279.

⁶⁹ *PP*, p. 279.

diégèse, agissant elle-même sur plusieurs fronts : d'un côté, l'écoute du récit de Montse, de l'autre, la lecture des *Grands cimetières sous la lune*. Le niveau méta-diégétique tire de cette action double son caractère antagoniste et dissonant, en mettant côte à côte deux extrêmes : le bonheur et l'horreur. Nous avons mis l'accent sur l'impasse identitaire et affective que constitue pour la narratrice une telle division. Rendu incapable d'exploiter sa fonction épique, le récit en vient à assumer une fonction cathartique grâce à laquelle Lidia peut se décharger d'un excès de sensibilité dû à sa grande empathie pour ses personnages, dont témoigne le dispositif énonciatif du roman analysé en deuxième partie. La figure du porte-parole a guidé cette dernière, où nous nous sommes penchée sur la dynamique intertextuelle et dialogique du récit, laquelle implique un certain retrait de l'instance narrative au profit du texte d'autrui, oral ou écrit. Le traitement au style direct libre du discours de la mère a particulièrement retenu notre attention dans la mesure où il explique la seconde originalité du roman, consistant à laisser surgir dans le cours de la narration des énoncés en espagnols qui, régulièrement et de manière aléatoire, ramènent la diégèse à sa source énonciative à travers la réactivation des paroles de Montse. Ceci nous a conduite à émettre l'idée d'un *lâcher-prise de l'énonciation* à l'œuvre dans le roman, un laisser-se-dire en tous points extériorisant par lequel la narratrice s'échappe d'elle-même pour se trouver hors de soi et parvient à communiquer non pas tant un contenu narratif que l'impact des mots entendus chez sa mère et lus chez Bernanos. En d'autres termes : le poids de l'énonciation et le lien intersubjectif qu'elle est apte à créer si tant est que l'on accepte de s'abandonner à la parole d'autrui comme le fait la narratrice du roman.

Chapitre 6 (bis)

Etude comparée de trois traductions de *Pas pleurer*

L'étude de la traduction, ou traductologie, présente un intérêt majeur pour qui s'intéresse à la question de l'énonciation dans le récit littéraire. Selon le degré de présence vocale dans le texte, le traducteur doit se poser la question de son propre positionnement dans l'énoncé à traduire. S'agit-il de l'éclairer, de le relayer ou simplement de le ré-énoncer ? Et convient-il de le faire au nom de l'auteur ou au nom du seul narrateur ? Ces questions sont particulièrement importantes face au texte hétérolingue dont nous avons vu qu'il comportait de grands enjeux énonciatifs, le sujet de l'énonciation y apparaissant incapable de tracer entre lui et autrui de véritables frontières. De plus, le cas de l'hétérolinguisme littéraire questionne le principe de la traduction lorsque celle-ci prend le parti du texte-source de rater comme lui sa cible, c'est-à-dire le lecteur monolingue, en l'exposant dans le texte à une autre langue que la sienne. Ainsi, dans la continuité du chapitre précédent, nous proposons ici une étude annexe creusant la lecture traductologique précédemment initiée à travers une analyse comparée et critique de trois traductions de *Pas pleurer*, et ce, afin d'appuyer notre argument quant à la valeur esthétique et dramaturgique du lâcher-prise énonciatif opérant dans le surgissement de langue espagnole dans le texte français.

En mobilisant la notion d'*Imaginaire Linguistique* d'Anne-Marie Houdebine, nous procéderons à l'analyse énonciative des traductions dans le but d'observer aux niveaux du texte et du paratexte comment est assumée la rupture du contrat linguistique sur lequel repose le geste interprétatif de la traduction et de faire apparaître l'image idéale du lecteur construite dans et par le discours traducteur.

Dans *Des tours de Babel*, Jacques Derrida relevait « une des limites des théories de la traduction : elles traitent trop souvent des passages d'une langue à l'autre et ne considèrent pas assez la possibilité pour des langues d'être impliquées à *plus de deux* dans un texte ». Suite à quoi il se demandait : « Comment traduire un texte écrit en plusieurs langues ? Comment rendre l'effet de pluralité ? Et si l'on traduit en plusieurs langues, appellera-t-on cela traduire ? »¹. Le terme d'hétérolinguisme se prête particulièrement bien à l'identification du problème envisagé par Derrida et ce, pour deux raisons, lesquelles permettront d'articuler la problématique et la méthodologie du présent travail.

Tout d'abord, le terme d'hétérolinguisme, en impliquant le principe d'altérité, permet de cerner cette caractéristique importante des textes en question : de manière générale et dans le genre romanesque en particulier, la pluralité linguistique d'un texte écrit en plusieurs langues tient à la coexistence d'*une langue donnée* et d'une ou plusieurs langue(s) *autre(s)* dont l'apparition dans le texte implique, d'un point de vue énonciatif, une mise en retrait momentanée du narrateur, une sorte de refus de traduire ce qui serait étranger à la langue principale. Ce qui explique que les romans hétérolingues comportent souvent un paratexte visant à combler les lacunes linguistiques du lecteur. On perçoit aussitôt l'enjeu du phénomène pour la traduction, que Derrida avait commencé de soulever : une traduction en plusieurs langues ira toujours, d'une certaine manière, à l'encontre de la traduction, dans la mesure où le traducteur y aura régulièrement suspendu son activité au profit d'une langue tierce, susceptible d'occasionner une mésentente avec

¹ Derrida, « Tour de Babel » dans *Psyché. L'invention de l'autre*, Paris : Galilée, 1985, p. 208 (c'est Derrida qui souligne).

le lectorat-cible. Alors que pour exister en tant que telle, et avant toute littérature, la traduction est précisément censée exclure le Tiers pour s'entendre avec son destinataire, *a priori* monolingue. Dans la traduction hétérolingue, le vieil adage « traduttore, traditore » devient incontestable, dans la mesure où pour traduire *le texte*, le traducteur n'aura pas nécessairement traduit toute *la langue du texte*, ratant dès lors la cible de son travail. Quelle que soit la disposition du lecteur réel, seront nécessairement trahies l'attente et la confiance qu'il place dans la traduction de recouvrir l'altérité linguistique qui le sépare d'un texte auquel il n'a pas accès, faute de langue commune. C'est ainsi que l'on peut entendre le problème posé par Derrida qui, en formulant ses questions, indiquait de manière originale le paradoxe bien connu de la traduction, à la fois « ouverture, dialogue, métissage, décentrement »², disait Berman, et assimilation de l'autre pour un autre. Un paradoxe indépassable que le cas-limite de la traduction hétérolingue permet d'apprécier à nouveaux frais.

Le second avantage de la notion d'hétérolinguisme dans ce contexte est que, en mettant l'accent sur la textualité (« *dans un texte* ») du phénomène contrairement aux termes de pluri ou multilinguisme qui sont aussi des compétences, il permet d'entreprendre une analyse du discours traducteur où les conséquences de cette trahison pourront être recherchées en vue de définir l'Imaginaire Linguistique du sujet énonciateur, compris selon la définition de Anne-Marie Houdebine-Gravaud comme le « rapport du sujet à la langue, la sienne et celle de la communauté qui l'intègre comme sujet parlant-sujet social ou dans laquelle il désire être intégré, par laquelle il désire être identifié par et dans sa parole » et « dont témoignent ses reprises (les siennes et celles d'autrui) »³. Dans le cas présent, cet imaginaire concernera plus précisément le rapport

² Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris : Gallimard, 1995, p. 16.

³ Anne-Marie Houdebine, « L'imaginaire linguistique : un niveau d'analyse et un point de vue théorique » dans *L'imaginaire linguistique*, p. 10.

au *langage*, par lequel le traducteur désire être reconnu comme tel dans son texte, soit, sa propre conception de « la tâche du traducteur », pour reprendre le fameux titre de Walter Benjamin. Un imaginaire que l'on requalifiera donc pour l'occasion de « langagier » étant donné qu'il émane de la rencontre de plusieurs langues, et que l'on se bornera à interpréter à partir de ce que les traductions ajoutent ou au contraire se gardent d'ajouter au texte original – leurs « reprises » – de sorte à ne pas se laisser tromper par les intentions, aussi sincères soient-elles, du seul discours énoncé, auquel on posera la question proposée par Michel Foucault : « comment se fait-il que tel énoncé soit apparu et nul autre [ou rien] à sa place ? »⁴.

Le corpus choisi comporte les traductions italienne, allemande et anglaise du roman hétérolingue *Pas pleurer* de Lydie Salvayre : *Non piangere*⁵, *Weine nicht*⁶ et *Cry, Mother Spain*⁷. On y relèvera et comparera les choix de traduction paratextuels et intratextuels⁸ de l'hétérolinguisme afin d'analyser, au niveau de l'objet-livre, comment le traducteur appréhende la tierce langue qu'elle a pris la liberté d'exposer au lecteur, au même titre que la narratrice dans le roman original. L'objectif sera double : il s'agira de décrire l'imaginaire langagier des textes en observant comment ils assument la rupture du contrat linguistique sur lequel repose la traduction et en faisant apparaître la place symbolique qu'ils accordent au lecteur, peut-être à l'insu de leur auteur. La définition de Houdebine le dit très clairement : l'imaginaire linguistique est affaire d'image sociale de soi et ne peut se comprendre sans la question du désir de reconnaissance du sujet parlant par son interlocuteur, au-delà de ce qu'il peut en dire et en savoir lui-même, si l'on fait confiance aux leçons de la psychanalyse sur lesquelles s'appuie en partie la chercheuse.

⁴ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard 1969, p. 39.

⁵ Salvayre, *Non Piangere* (désormais NP), trad. Lorenza di Lella et Francesca Scala, Roma, L'asino d'oro, 2016.

⁶ Salvayre, *Weine nicht* (désormais WN), trad. Hanna van Laak, München, Karl Blessing Verlag, 2016.

⁷ Salvayre, *Cry, Mother Spain* (désormais CMS), trad. Ben Faccini, London, Maclehose Press, 2016.

⁸ Dans les extraits cités, les énoncés hétérolingues seront surlignés et les ajouts, retraits ou remplacements des traductions seront soulignés.

On ne prendra donc pas le lecteur comme une donnée acquise des textes et existant hors d'eux mais comme une figure construite dans et par le discours traducteur que celui-ci propose ou, on le verra, retire au lecteur réel. Selon Benvéniste, « le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet* » et la subjectivité implique une reconnaissance mutuelle (« *je* pose une autre personne, celle qui devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu* »)⁹ ; on essaiera donc de voir si les textes comportent un *tu* et lequel. On explorera ainsi, par le biais d'une problématique de plus en plus présente dans les études littéraires et traductologiques – l'hétérolinguisme – la dimension intersubjective de la traduction, occupée comme toute activité de communication à désirer le désir de son lecteur pour ne pas perdre la face.

Il va sans dire que derrière le mot « traducteur », on entendra ici non pas l'individu mais l'instance traductrice dans laquelle intervient une myriade d'autres individus plus ou moins anonymes et en particulier, une machinerie éditoriale dont les intérêts ne sont pas toujours ceux de la littérature. Aussi, en parlant d'imaginaire du traducteur, faudra-t-il comprendre celui du texte traduit comme entité autonome produisant des valeurs dont l'énonciateur ne doit être ni nécessairement conscient pour qu'elles opèrent ni, par conséquent, tenu pour seul et unique responsable. D'autant moins que ce n'est dans la lecture comparée que ces valeurs deviennent réellement identifiables.

Afin de bien contextualiser ce travail, nous commencerons par résumer, en élargissant certains points, notre analyse de la dimension hétérolingue du roman. Nous avons vu que le récit était pris en charge par une narratrice, fille de réfugiés républicains espagnols, dont le texte en français se voit régulièrement interrompu par sa langue maternelle. Maternelle au sens strict car plus de la moitié du roman s'inspire du

⁹ Benvéniste, « La forme et le sens dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, II, p. 260.

témoignage de la mère de la narratrice, Montse, rapporté au style direct libre (sans marquage typographique) et dont la langue qualifiée de « mixte et transpyrénéenne » vient scander le récit et lui imprimer son accent, via une alternance codique français/espagnol à même le discours narratif. Contrairement à ce que nous avons pu évoquer en introduction, on sait aussi que *Pas pleurer* ne comporte aucun paratexte. Cette absence est importante car elle va dans le sens du roman qui, loin de tout didactisme interculturel, valorise au contraire l'intraduit en chargeant les énoncés hétérolingues d'un poids avant tout symbolique. Pour résumer, ceux-ci ne relèvent pas d'une volonté de « faire couleur locale » mais reposent plutôt sur un lâcher-prise énonciatif exprimant le lien affectif qui relie la narratrice aux discours de ses personnages, sur le mode de la phrase-affect lyotardienne où, comme dans le style indirect libre, les instances énonciatrices se trouvent confondues¹⁰. A chaque occurrence espagnole, c'est en effet la mère qui parle à et par sa fille, si bien que le lecteur se trouve momentanément exclu du champ de la communication, quand bien même il serait en mesure de comprendre ce qui est dit. Les énoncés hétérolingues font ainsi événement dans le cours du récit de l'été 36, lequel se trouve alors dépris de sa fonction purement descriptive et référentielle. Par ailleurs, comme l'indiquent le titre grammaticalement incorrect *Pas pleurer* ainsi que les interventions doucement ironiques de la narratrice cherchant à corriger le fragnol de sa mère comme dans la première citation, l'hétérolinguisme du texte fait état d'un effort littéraire de subversion de l'ordre du discours, dont toute l'œuvre de Lydie Salvayre est exemplaire et qu'un paratexte aurait pu discréditer. Si l'on se fie aux commentaires métanarratifs qui ponctuent le récit, il s'agit moins pour elle de s'ouvrir, ainsi que le lecteur, à une autre langue à partir du français pris comme point de référence que de mettre en jeu

¹⁰ Pour un autre exemple, plus argumenté, du lien entre affect et hétérolinguisme mobilisant le concept de "phrase-affect" de Jean-François Lyotard, voir le remarquable article de Juliana Lopoukhine « En français dans le texte. La poétique de l'inarticulé de Jean Rhys », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. XIII-n°1, 2015.

la langue commune pour la voir et la faire valoir sous un autre angle. Pour le dire avec Deleuze et Guattari¹¹, *Pas pleurer* opère une *déterritorialisation* de la langue française entraînant sa reterritorialisation, indéfiniment reconduite¹², exactement comme un regard détourné nous ferait changer de position. Aussi peut-on dire que la médiation linguistique qui opère dans la narration hétérolingue n'est pas, dans *Pas pleurer*, une médiation inter-linguistique mais intra-linguistique : comme le dit Myriam Suchet dans *L'imaginaire hétérolingue*¹³, il s'agit de rendre la langue « étrangère à elle-même » en feignant d'ignorer ici et là le lecteur francophone.

Tous ces effets et ces enjeux de l'hétérolinguisme dans le roman expliquent sans doute que les traductions à l'étude aient tenu à le reproduire, chacune à leur manière. Mais on verra que l'inquiétude du lecteur et l'ordre du discours tendent à s'y faire plus pressants, conformément au paradoxe traductif énoncé en introduction.

1. Le rapport instructif du paratexte

Une première remarque tout d'abord sur l'appareil paratextuel des traductions. Il est intéressant de constater que les trois ont fait le choix d'inclure un paratexte plus ou moins conséquent, portant à chaque fois sur la dimension espagnole du roman, là où le livre français se passe de tout commentaire. Dans un ordre croissant, la version italienne du livre comprend un « avertissement des traductrices » dans lequel est annoncée la

¹¹ Deleuze & Guattari, *Mille plateaux*, 1980.

¹² Il est remarquable, à cet égard, que le roman termine de manière abrupte sur la parole hybride de Montse : « Si tu nous servais une anisette, ma chérie. Ça nous renforcerait la morale. On dit le ou la ? / On dit le. Le moral. / Une petite anisette ma Lidia. Par les temps qui galopent, c'est une précaution qui n'est pas, si j'ose dire, surnuméraire », *PP*, p. 279.

¹³ Nous ne dirions pas en revanche, comme Suchet en introduction de sa thèse, qu'il s'agit de « faire voler en éclat le mythe saussurien de 'La langue une et indivisible' », selon une expression reprise à Grutman. Cette déclaration d'intention trahit selon moi une lecture un peu hâtive du Cours de Saussure, sans doute inspirée de celle que semble en faire Bakhtine, dont la critique du structuralisme saussurien en faveur d'une « translinguistique » moins systématique et plus créatrice est séduisante à bien des égards mais pas nécessairement invalidante. De plus, une telle expression, que nous n'avons pas trouvée soit dit en passant dans le Cours, ne rend pas justice à la grande innovation de Saussure qui n'est pas l'invention de « la langue une et indivisible » mais bien le couple opératoire « langue/parole ».

tonalité hispanique du texte; la traduction allemande propose dans les dernières pages du livre un long glossaire linguistique et culturel allemand-espagnol ; la traduction anglaise enfin, contient en amont du texte, une note du traducteur évoquant le fragnol du personnage principal ainsi qu'une préface en anglais de l'auteur Lydie Salvayre, et en aval, un glossaire des organisations politiques et militaires espagnoles mentionnées dans le texte. Dans les trois cas, le paratexte fournit aux lectorats italo/germano/anglophones des informations qui auraient pu également intéresser le lecteur francophone mais qui, en plus de n'être pas directement averti de l'hétérogénéité linguistique du texte, se voit dans l'obligation soit d'y remédier par ses propres moyens soit d'accepter de ne pas tout comprendre, à moins bien sûr qu'il sache lire l'espagnol. Dans les traductions en revanche, le paratexte tantôt *prépare* le lecteur à cette hétérogénéité via la note du traducteur, tantôt l'en *répare* via le glossaire. Comme si, en somme, le travail de re/médiation interlinguistique inhérent à la traduction en tant que pratique d'interprétation, impliquait du traducteur qu'il s'excuse ou/et se rachète de ses « écarts de langue » auprès d'un lecteur à protéger, pour ainsi dire, d'une étrang(èr)eté non choisie. Et ce quand bien même le traducteur aurait ensuite travaillé à produire un texte tout aussi potentiellement déroutant, linguistiquement parlant, que le texte original.

2. *Non piangere*

C'est le cas de la traduction italienne qui, des trois à l'étude, est celle qui reste incontestablement le plus proche du style à la fois relâché et détaché du roman original. Certes, les traductrices préviennent le lecteur des quelques « anomalies » du texte et ce faisant, énoncent en creux le principe monologique de la traduction, mais leur avertissement est avant tout argumentatif : il ne vise pas tant à réduire la distance entre le lecteur et le texte à venir qu'à convaincre ce dernier de l'intérêt d'une telle distance. Après

avoir décrit les caractéristiques du parler de Montse et leur choix de l'avoir transposé autant que possible vers l'italien, les traductrices soulignent l'importance de cette originalité du roman en mentionnant l'attention qu'a portée la critique à ses « valeurs politiques, affectives et intertextuelles » ainsi qu'à sa « pertinence dramaturgique ». En s'adressant ainsi au lecteur, les traductrices tracent en quelque sorte les limites qu'elles souhaitent donner à leur tâche d'interprète : traduire, d'accord, mais à condition de ne pas rendre le texte traduit plus lisible que le texte original. Et ce aussi bien au niveau de son hétérolinguisme qu'ailleurs, comme en témoigne la fin de la note où elles avertissent qu'il leur a paru essentiel de respecter le choix de l'auteur d'omettre les signes graphiques dans les dialogues comme la norme le prescrit habituellement. D'où leurs choix de traduction intratextuels, attestant d'un effort de la langue-cible pour se mouler en tous lieux sur le modèle de la narration originale en y reproduisant un dialogisme linguistique et énonciatif de même nature. L'alternance codique français/espagnol par exemple, y devient une alternance italien/espagnol, sans ajouts ni retraits :

- *Pas pleurer* :

une montre-bracelet, des meubles en acajou, **qué sé yo**, c'est s'en faire esclave [...] tout sera à nous et rien ne sera à nous, **comprendes ?** [...]

On va faire la révolution et écraser les nationaux, s'exalte José, **Fuera los nacionales ! Fuera ! Fuera !**¹⁴

- *Non piangere* :

un orologio, dei mobili di mogano, **qué sé yo**, significa diventarne shiavo [...] tutto sarà nostro e niente ci apparterrà, comprendes? [...]

Faremo la rivoluzione et annienteremo i nazionalisti, si esalta José, **Fuera los nacionales! Fuera! Fuera!**¹⁵

Quant à l'interlangue maternelle, les traductrices l'ont transposée de sorte à maintenir le même degré d'impact de l'espagnol sur l'italien que sur le français, quitte à

¹⁴ *PP*, pp. 26-27.

¹⁵ *NP*, p. 26.

remanier ponctuellement le texte pour bien en rendre compte, comme dans l'exemple suivant, issu à nouveau du premier monologue de Montse :

- *Pas pleurer*, p. 14 :

Alors ma mère, pour me **pacifier** me rappelle à voix **sussurée** les bénéfices considérables qui m'espèrent si je suis engagée : [...] que j'aurai une **vacation** tous les dimanches [...]. **A ces mots**, je clame : Plutôt mourir !

- *Non piangere* :

Allora mia madre per cercare di **apacigarmi** mi ricorda con voce sussurrata i tanti vantaggi che mi **esperano** se verrò assunta: [...] terrò la **dominica libera** [...]. Davanti a quelle **palabre** esclamo: Meglio morte!¹⁶

On pourrait même aller jusqu'à relever le choix des traductrices d'avoir maintenu en espagnol la citation de Cervantès en exergue du roman et d'avoir gardé le titre à l'infinitif. Bien que « non piangere » soit correct en italien, l'altération initiale du titre français est reproduite dans l'emploi de cet infinitif non pas moins troublé et troublant, pour qui veut bien l'entendre, dès lors qu'il s'agit d'une injonction qui n'est pas adressée directement : une phrase-affect. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que l'expression soit en italien plus idiomatique que la forme impérative.

La traduction italienne s'inscrit ainsi dans le modèle traductologique proposé par Brian Mossop du « translator as rapporteur »¹⁷: le texte traduit y est conçu comme une ré-énonciation directe du texte original, avec toute la liberté linguistique que celui-ci peut comporter et sans l'intention de rétablir le sens là où le texte antérieur aurait pu le fausser. En ce sens-là, l'expérience de lecture proposée au lecteur italoophone se veut la plus proche possible de celle proposée au lecteur francophone, à qui il revient d'entendre ce que respectivement les traductrices de *Non piangere* et la narratrice de *Pas pleurer* ont choisi de ne pas traduire de leurs lecture et écoute respectives. On pourrait même aller

¹⁶ *NP*, p. 16.

¹⁷ Brian Mossop, « The Translator as a Rapporteur »: A Concept for Training and Self-improvement », *Meta*, vol. 28, n° 3, 1983.

jusqu'à dire que l'expérience de lecture redouble celle du texte original, dans la mesure où les occurrences espagnoles dans le texte traduit produisent les événements discursifs du texte original une deuxième fois, y laissant entendre, non plus seulement la mère s'adressant à la narratrice ne s'adressant plus du même coup au lecteur, mais la mère s'adressant à la narratrice ne s'adressant plus aux lectrices-traductrices ne s'adressant plus non plus à leur lecteur. On s'excusera de la redondance bien trop lourde de l'expression, qui n'a d'autre but que de faire sentir ce que Jacqueline Authier-Revuz appelle « l'abîme de l'énonciation »¹⁸ creusé par les traductrices italiennes qui figurent dans et par leur texte un lecteur à leur image.

3. *Weine nicht*

Il en va un peu différemment dans la version allemande du roman où la présence du glossaire en fin de livre indique d'emblée, comme on l'a vu, une volonté de remédiation absente de la version italienne et que l'on retrouve, dans une certaine mesure, dans les choix de traduction intratextuels. Bien que l'hétérolinguisme y soit reproduit sur le mode de la transposition comme dans la version italienne, le texte allemand manifeste une tendance à l'homogénéisation qui le distingue nettement de son homologue transalpin. Par exemple, les énoncés espagnols tendent à se laisser absorber par la langue-cible, comme dans cette traduction du premier passage déjà illustré en italien :

- *Non piangere* :

un orologio, dei mobili di mogano, **qué sé yo**, significa diventarne shiavo [...] tutto sarà nostro e niente ci apparterrà, **comprendes?** [...]

Faremo la rivoluzione et annienteremo i nazionalisti, si esalta José, **Fuera los nacionales! Fuera! Fuera!**¹⁹

¹⁸ Authier-Revuz, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, p. 226.

¹⁹ *PP*, p. 26.

- *Weine nicht* :

eine Armbanduhr, Mahagonimöbel, was weiß ich, dann macht man sich zu seinem Sklaven [...] wird uns alles und nicht gehören, comprendes? [...]

Wir werden die Revolution machen und die Nationalisten niederwerfen, ereifert sich José. Fuera los nacionales! Fuera! Raus!²⁰

De même, la citation en exergue du roman est cette fois citée en allemand et le titre, *Weine nicht*, en passant à l'impératif, répare en quelque sorte l'altération initiale en adressant/redressant l'injonction qui perd du même coup un peu de sa charge affective et idiomatique, que l'infinitif « nicht weinen » aurait un tant soit peu conservé. Tout se passe comme si la traductrice allemande cherchait à prolonger le travail de la narratrice de *Pas pleurer* qui dit « s'évertuer constamment à redresser le français bancal » de sa mère mais qui, en réfléchissant dans le texte son intention, parvient à prendre une certaine distance avec les normes qui constituent son imaginaire linguistique, au sens strict de Houdebine cette fois, et à imposer l'idiolecte maternelle, « aussi sophistiqué qu'énigmatique », dans le système de la langue.

Ce comportement de la langue-cible dans le texte allemand s'accuse également dans le traitement des dialogues dont on sait que la traduction italienne a voulu conserver les incertitudes graphiques. Le texte allemand en effet a plusieurs fois choisi d'en circonscrire la lecture, non pas en ajoutant de guillemets ou de tirets, mais en ponctuant par exemple des phrases laissées inachevées dans *Pas pleurer* et *Non piangere* pour représenter la parole coupée, comme ci-dessous :

- *Pas pleurer* :

Il dit que plus jamais l'argent ne décidera de toutes choses, que plus jamais il ne fondera les distinctions entre les êtres, et que bientôt

La mer aura un goût d'anisette, fait la mère agacée.²¹

²⁰ *WN*, p. 21.

²¹ *PP*, p. 23

- *Non piangere* :

Dice che presto non sarà più il denaro a decidere le sorti del mondo e a fare la differenza tra gli uomini, e che un giorno
Il mare saprà di anisetta, dice la madre irritata.²²

- *Weine nicht* :

Er sagt, [...] dass es nie wieder die Unterschiede zwischen den Menschen bergünden wird und dass bald
Das Meer nach Anisette schmecken wird, ruft die Mutter ärgerlich.²³

Ou bien en reformulant une bribe de dialogue de sorte à bien en identifier les locuteurs, comme ici :

- *Pas pleurer* :

Qu'en penses-tu ?
Formidable !²⁴

- *Weine nicht* :

Was hältst du von meiner Idee, Juan ?
Wunderbar !²⁵

Aussi anodines ces transformations puissent-elles paraître, elles sont, au regard des autres choix relevés, tout à fait révélatrices du comportement global de la langue-cible qui, emportée par son travail d'interprétation linguistique du texte, en atténue au passage quelques obscurités : l'hétérolinguisme y est tempéré à l'intérieur du texte et après coup dans le glossaire, de même qu'y sont fixés certains flottements de sens dans le discours rapporté. Par ailleurs, l'enjeu de ces transformations prend une réelle importance lorsque l'on découvre par exemple dans la version anglaise une toute autre interprétation du dernier dialogue cité, attribué non plus aux personnages du roman qui apparaissent avant

²² NP, p. 23

²³ WN, p. 18

²⁴ PP, p. 76

²⁵ WN, p. 65

le dialogue (Juan et José), mais à la narratrice et à sa mère : « *What do you think of that, eh ? (my mother asks me) / Pretty impressive* »²⁶ (c'est le traducteur qui souligne).

4. *Cry, Mother Spain*

Dans la version anglaise du roman, cette volonté de la traduction de découvrir au lecteur le sens du texte original prend un statut particulier en s'exprimant à tous les niveaux du livre dans ce qui apparaît comme un véritable effort de clarification, soutenu par le traditionnel imaginaire religieux de la révélation où la traduction se veut exégétique et au service d'un sens compris comme originel et transcendantal. Tout d'abord, le traducteur précise dès la « translator's note » et par le biais du remerciement, sa dette à l'égard de Lydie Salvayre dont le « guidage » et les « précieux éclaircissement » lui ont permis de comprendre le roman dans toute sa complexité et de réaliser sa traduction. Ce faisant, il place immédiatement son texte sous l'autorité de l'auteur dont il se pose en strict messenger, comme en témoigne d'ailleurs le choix de donner à Lydie Salvayre la parole en préface du roman. Pour reprendre le modèle de Mossop et le déplacer un peu au moyen de la dichotomie de Ducrot entre « locuteur » et « auteur empirique »²⁷, il s'agit moins ici de rapporter le texte en tant que discours produit par une narratrice-locuteur, à l'existence par définition fictive, que comme discours produit par une auteur réelle et responsable de son sens, à qui l'on peut se référer pour contenir les éventuelles libertés d'interprétation qu'implique la lecture et *a fortiori*, la traduction.

Ensuite, toujours dans la note et contrairement à la traductrice allemande qui ne s'exprime pas directement sur le sujet, le traducteur indique la présence de son glossaire en fin de livre, en expliquant qu'il vise à rendre les références culturelles espagnoles

²⁶ CMS, p. 66

²⁷ Ducrot, *Le dire et le dit*, p. 195.

« aussi clairement que possible ». Il marque ainsi son travail du sceau de l'intelligibilité et se présente au lecteur en éclaircur du texte original, dont la tâche est d'assurer la transmission de son contenu étranger, y compris là où ce dernier aura omis d'en informer son propre lecteur. A ce propos, la « culturation » du titre original en *Cry Mother Spain* est sans doute le signe le plus explicite de cette démarche, puisqu'il attire dès la couverture l'attention du lecteur sur une dimension du texte passée sous silence dans les autres versions. Et en le transformant au passage en une formule pour le moins pathétique aux antipodes de l'affect salvayrien, il dénonce assez bien le lien, qu'il ne s'agit pas de développer ici, entre le didactisme interculturel contemporain et l'industrie de la compassion dans nos sociétés occidentales.

En ce qui concerne les choix de traduction intratextuels de l'hétérolinguisme dans *Cry Mother Spain*, ils présentent par rapport aux autres traductions quelques originalités toutes symptomatiques de cet imaginaire de révélation mise en scène dans le paratexte. Au niveau de la ponctuation tout d'abord, on remarque que le traducteur a choisi de baliser le discours supposé rapporté par le recours à l'italique. De sorte que des pages entières se retrouvent biaisées sans que la sélection opérée puisse faire croire à du discours direct, compte tenu du style libre avec lequel les propos des personnages sont rapportés dans le roman original. Les italiques deviennent alors tout à fait arbitraires, comme on s'en apercevra dans les exemples ci-dessous.

Une autre originalité de la traduction anglaise concerne le traitement du fragnol de Montse, qui n'a pas été transposé vers la nouvelle langue-cible comme dans les autres traductions, mais ponctuellement importé dans son mélange français/espagnol à l'intérieur du texte anglais. Soucieux d'exposer au lecteur l'accent transpyréneen de Montse étroitement lié au contexte culturel du récit, le traducteur a par exemple choisi de conserver les « ma chérie » français de la mère à sa fille (devenus « meine Liebe » et

« *figlia mia* » en allemand et italien), ainsi qu'un certain nombre des hispanismes si caractéristiques de son fragnol, systématiquement accompagnés de leur traduction anglaise à même le discours du personnage :

- *Cry Mother Spain* :

*So when we are in the street again, I start to shriek, to griter: "She seems quite humble"! [...] It means don Jaime will pay me, how do you say it? clopinettes, peanuts, and I'll have to say muchísimas gracias
I'd bandaged it up – a panadis, isn't it called? – oh, a panaris, a whitlow, is that even a word?
At these words I say: I would prefer to die, dying would be better, plutôt mourir.)²⁸*

Comme on le voit, ce mode d'exposition du fragnol dans l'anglais a pour conséquence de diffracter le parler hybride de Montse en une énonciation invraisemblable dans la réalité des langues parlées, qui place du même coup le lecteur dans la position d'apercevoir momentanément derrière le texte anglais le texte original. En d'autres termes, la langue-cible agit dans ces passages comme un écran qui voile et dévoile le texte original et se charge de combler, dans le co-texte, les éventuels trous de sens creusés par l'apparition des énoncés originaux.

En ce qui concerne l'alternance codique, elle n'y est pas reproduite comme dans *Pas pleurer* ou *Non piangere*, mais rendue à chaque fois plus accessible au lecteur anglophone au moyen de trois stratégies. La première est celle que l'on a pu observer dans le texte allemand et qui consiste à remplacer en langue-cible certaines parties des énoncés espagnols :

- *Pas pleurer* :

On va faire la révolution et écraser les nationaux, s'exalte José, Fuera los nacionales ! Fuera ! Fuera !

- *Cry Mother Spain* :

We're going to lead the revolution and crush the Nationalists, José shouted ecstatically. Out with the Nationalists! Out! Out! Fuera!²⁹

²⁸ CMS, pp. 13-14.

²⁹ CMS, p. 24.

La deuxième consiste à remanier le discours narratif de sorte à mentionner l'acte de langage exprimé en espagnol, pour en suggérer le sens :

- *Pas pleurer* :

Depuis son retour de Lérida, José est intarissable et alterne sans cesse des moments où il fulmine, où il enrage, où il multiplie les *coño*, les *joder*, les *puñeta* et les *me cago en Dios*, et d'autres où sublimement il s'exalte.³⁰

- *Cry Mother Spain* :

Since returning from Lérida, José was bursting with an inexhaustible stream of ideas. Sometimes he was raging – sprinkling his sentences with swear words (*coño*, *joder* and dozens of *puñetas*) – other times he was simply elated.³¹

La troisième stratégie enfin, et aussi la plus courante, consiste à apposer aux énoncés espagnols leur équivalent anglais, comme dans les interventions de Montse et comme ci-dessous encore :

- *Pas pleurer* :

[...] une montre-bracelet, des meubles en acajou, *qué sé yo*, c'est s'en faire esclave³²

- *Cry Mother Spain* :

[...] a wrist-watch, mahogany furniture, *qué sé yo? who knows? Anything*, is to make yourself the slave of that object³³

Ces deux dernières stratégies sont intéressantes car elles opèrent à première vue comme dans le texte original, lorsque le français et l'espagnol se font écho dans le cours de la narration, comme dans les extraits suivants :

[José] promet à sa sœur [...] un monde juste et beau, un paraíso, il en rit de bonheur, un paradis réalisé où l'amour et le travail [...]³⁴

Le dernier paseo (la dernière promenade, c'est ainsi que l'on dit).³⁵

Ou lorsque la narratrice commente les propos de sa mère en commentant l'effet qu'ils produisent :

El tiempo hace y deshace, un tal gusta y disgusta otro dia, hay que acostumbrarse, commente ma

³⁰ *PP*, p. 24.

³¹ *CMS*, p. 22.

³² *PP*, p. 26.

³³ *CMS*, p. 24.

³⁴ *PP*, p. 25.

³⁵ *PP*, p. 69.

mère qui parle parfois comme un publicitaire.³⁶

Mais, nous l'avons vu, dans *Pas pleurer*, plus que des stratégies de traduction cherchant à favoriser la compréhension, ces procédés sont évidemment avant tout stylistiques – on voit bien d'ailleurs dans le premier exemple (paradis/paraíso) que pour le lecteur francophone, la traduction apposée n'a rien de vraiment nécessaire. De plus, ces procédés sont à mettre en regard de procédés inverses par lesquels la narratrice omet volontairement de traduire certains énoncés, inscrivant ainsi la narration dans une dynamique contrapuntique, où français et espagnol tantôt se répondent tantôt s'ignorent, cohabitant dans le texte sur le mode non pas de l'équivalence mais de la complémentarité. D'où, parfois, une différenciation activement entretenue par la narratrice sur le mode d'une résistance à la traduction littérale. C'est par exemple le cas dans l'extrait suivant où un mot espagnol est ouvertement qualifié d'intraduisible :

Tous ces verbiages sans rapport avec la réalité risquent d'entraîner le village dans un desmadre (le mot, intraduisible, fait beaucoup d'effets sur la population paysanne).³⁷

Ce qui compte ici est d'apprécier la tension que le terme intraduisible instaure entre l'une et l'autre langue. Une tension que le traducteur anglais réduit inévitablement quand il choisit ici de traduire ce qu'il maintient pourtant comme « intraduisible », en expliquant par conséquent ce qui se voudrait inexplicable dans un énoncé à la limite du non-sens, mais qui reste cohérent par rapport au comportement global de la langue-cible dans le texte :

[...] *risked dragging it towards a desmadre* (meaning pandemonium, chaos and excess, an untranslatable word that had a big impact on the farmers in the audience).³⁸

Dans la typologie de Suchet, ce mode de retranscription de l'hétérolinguisme serait à situer dans la catégorie de l'« hétérolinguisme problématique », dans la mesure où le texte

³⁶ *PP*, p. 26.

³⁷ *PP*, p. 64.

³⁸ *CMS*, pp. 56-57.

d'arrivée « renvoie sans cesse au texte de départ sans jamais s'établir comme texte autonome »³⁹. Mais comme le dit justement la chercheuse, à propos d'une autre catégorie de traductions présentant à l'inverse une grande indépendance vis-à-vis du texte-source que « l'on pourrait déplorer », cette démarche pourrait tout aussi bien être considérée, en l'absence de norme traductive officielle, comme « un des modes possibles de relation au texte-source »⁴⁰. On dira donc plutôt que le problème, s'il en est un, ne réside pas tant dans le fait que le texte ne devienne jamais autonome que dans le type de rapport interlinguistique qu'il instaure, en obligeant pour ainsi dire la langue-cible à marquer son territoire dans la remédiation des incongruences linguistiques provoquées par une traduction qui, parce qu'elle a choisi d'exhiber sa source, cherche en contrepartie à ne pas perdre de vue sa cible⁴¹. Le langage comme outil de communication imparable ainsi représenté, c'est la figure du lecteur qui, contre toute attente, s'effondre : un tel surmenage exégétique en effet ne peut aller qu'à l'encontre de son statut même de lecteur. Pas seulement celui qu'il tire de sa qualité de libre interprète, qui sera d'autant moins effective que le texte aura déjà comblé ses propres trous – c'est un fait qui mérite à peine d'être répété tant il a déjà été bien décrit par les théoriciens de la réception : plus le texte oriente ma lecture, moins je lis. Plus fondamentalement, c'est le statut du lecteur en tant que *libre destinataire* qui est mis en jeu ; celui qu'il tire, avant tout procès d'interprétation, de pouvoir recevoir une parole débarrassée, dans l'écrit, de ses alibis communicationnels, pour refonder à chaque fois la possibilité du dialogue. Parole adressée donc, mais non « communicationnaire » comme dirait Salvayre, dont le roman et la traduction hétérolingue peuvent fournir, comme l'a montré Suchet dans son ouvrage,

³⁹ Suchet, *L'imaginaire hétérolingue*, p. 262.

⁴⁰ Suchet, *L'imaginaire hétérolingue*, p. 262.

⁴¹ Si l'on se réfère aux travaux de Houdebine, ce comportement véhiculerait la norme dite « fonctionnelle » ou « communicationnelle » du langage, laquelle « se paie parfois d'une fiction de transparence, autrement dit de ce qu'il est convenu d'appeler un cratylisme naïf », *L'imaginaire linguistique*, p. 20.

de beaux exemples. « Contrairement à la communication, l'adresse n'implique pas la réussite de la transmission du message : c'est un pur geste tendu » ; lorsqu'il suit ce principe, le texte hétérologue est comme une « une bouteille jetée à la mer »⁴². C'est la définition même de la *destinerrance* chez Derrida dont l'analyse du problème de l'adresse permettrait de comparer *Pas pleurer* à une « carte postale » interceptée alors que *Cry Mother Spain* serait plutôt comme une lettre en recommandé avec accusé de réception, ou un message Whatsapp. On reconnaîtra dans cette adresse sans interlocuteur la particularité du dispositif de la cure psychanalytique où, comme dans le dispositif de l'écrit, la présence-absence de l'analyste/lecteur est ce qui permet à l'analysé/écrivain de se reconnaître dans la fonction, non plus informative, mais vocative du langage par laquelle le sujet se constitue. Comme l'écrit Jacques Lacan :

la fonction du langage n'est pas d'informer, mais d'évoquer. Ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre. Ce qui me constitue comme sujet, c'est ma question. [...] Je m'identifie dans le langage, mais seulement à m'y perdre comme objet.⁴³

Pour en revenir à la traduction anglaise, dont il ne s'agit pas de mettre en doute les bonnes intentions, il est certain qu'elle mène à son paroxysme le paradoxe relevé en introduction. Conformément au vœu de clarification énoncé dans le paratexte, la pluralité linguistique y est, quantitativement parlant, représentée comme dans nulle autre traduction, exposant au lecteur non plus seulement deux langues mais trois. Aussi pourrait-on penser qu'elle est celle qui, trahissant doublement le lecteur monolingue, aurait le mieux traduit le texte original dont la force repose précisément sur l'altération linguistique, ce « lâcher-prise » feint dont on a parlé. Mais en même temps, on se rend bien compte après examen que la traduction anglaise assume mal ce parti pris et ne parvient pas à créer un espace pour être (mal)entendue de son lecteur, lui imposant une

⁴² Suchet, *L'imaginaire hétérologue*, p. 129.

⁴³ Lacan, *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, pp. 299-300.

parole-déjà-discours trop pleine pour pouvoir être remplie, puisqu'elle ne pose pas de question. Tant et si bien que l'on ne saurait dire si cette traduction est d'obédience sourcière plutôt que cibliste, l'exhibition du texte source entraînant une installation de la langue-culture anglaise en ultime point de référence. Sans parler des problèmes esthétiques que ce sur-guidage engendre, comme dans l'usage abondant des italiques qui remplace le sublime vertige du discours librement rapporté par un malheureux mal de mer (les italiques).

Aux critiques que l'on a adressées aux traductions allemande et surtout anglaise, on pourra rétorquer par un argument très simple, celui-là même que le traducteur anglais a bien voulu nous donner dans une correspondance, et qui est indiscutable : l'anglais, et l'allemand, étant des langues germaniques moins proches de l'espagnol que l'italien qui est une langue romane, il est naturel que les traducteurs aient davantage remédié aux énoncés hétérolingues du roman, sous peine de produire un texte définitivement illisible. C'est vrai, et c'est pourquoi nous avons insisté au début sur l'emploi du mot traducteur comme « instance traductrice » dans laquelle il est évident que la langue-cible elle-même a sa part de responsabilité, autant que la langue-source d'ailleurs, lorsque les deux n'appartiennent pas à la même famille linguistique. Il n'est pas étonnant à ce propos que la traduction espagnole du roman, *No llorar*, soit la moins bavarde. Aucun compte à rendre ici : la tierce langue de la traduction, l'espagnol, est la même que la langue-cible si bien que le texte traduit en ressort parfaitement homolingue. Ou presque, car le traducteur, à défaut de pouvoir imiter l'hétérolinguisme initial, a trouvé un moyen original de le signifier malgré tout, via la mise en gras des énoncés espagnols du texte-source, matérialisant leur épaisseur énonciative et la charge affective qui y est rattachée :

« Es teatral. Apasionado hasta la médula. **Un angel caído del cielo.** »⁴⁴. Pas d'hétérolinguisme donc, mais un hétérographisme apte à faire événement dans la lecture.

Ceci étant dit, l'explication invoquée précédemment ne change rien à l'image du langage – imaginaire et idéologie ici se rejoignent – que les traductions construisent et véhiculent. Comme le dit Derrida, « que [le contrat de la traduction] soit honoré ou non n'empêche pas l'événement d'avoir lieu et de léguer son archive »⁴⁵. De fait, dès que l'on pousse l'analyse un peu plus loin comme on a essayé de le faire, on se rend compte que les raisons données plus haut n'expliquent pas toutes les re/médiations que certaines traductions proposent, par exemple un glossaire historique ou une préface de l'auteur en personne, dont la présence est injustifiable d'un point de vue strictement linguistique. De même, on a bien vu que les traductions allemande et anglaise présentaient un rapport au langage sensiblement différent, en dépit de leur dissemblance commune avec l'espagnol. D'un mot, il semble difficile ici de faire appel à des circonstances atténuantes. Et s'il est encore vrai que la face du monde ne s'en trouvera peut-être pas changée, on espère au moins avoir montré que celle du lecteur, précaire comme l'est toute figure, peut quant à elle faire complètement défaut dans l'objet même qui fait exister le lecteur réel, à savoir, le livre.

Revenons, pour terminer, aux mots de Derrida qui demandait comment « rendre l'effet de pluralité » d'un texte écrit en plusieurs langues et laissait la question en suspens. Au vu de l'importance des notions de *don* et de *dette* chez le philosophe, le mot « rendre » n'est ici pas insignifiant et l'on pourrait, au terme de cette étude, y entendre la nécessité pour le traducteur d'imiter la parole délibérément plurielle et donc indifférente de l'auteur – sa liberté comme l'« effet » de sa pluralité – afin de *donner* au lecteur le visage que

⁴⁴ Salvayre, *No llorar*, trad. Javier Albinana, Madrid : Editorial Anagrama S.A., 2015, p. 45.

⁴⁵ Derrida, « Tour de Babel », p. 225.

l'écrit lui *doit*, dès lors que la lecture met un terme, aussi provisoire soit-il, à son errance. Quant à savoir si « l'on pourra appeler cela traduire » (je souligne), peut-être que la distinction entre la communication ordinaire, qui vise *le sens de la langue*, et la communication littéraire, qui vise *le sens du texte*, permettrait de le dire. D'un point de vue « ordinaire », on [le lecteur] est en droit de refuser le titre de « traduction » à une traduction hétérolingue, dont la pluralité linguistique signifie que le traducteur aura volontairement négligé sa *cible*. De ce point de vue-là, et tant que dureront les monolinguismes, une traduction hétérolingue n'en sera jamais vraiment une. D'un point de vue « littéraire » en revanche, le lecteur aura peu de chance, s'il se plaint d'une traduction inachevée, de gagner le procès car il est, en dernière instance, responsable d'avoir intercepté une parole qui ne lui était pas directement destinée, comme l'est un lecteur original et à condition, on l'a vu, que la traduction lui réserve un espace où se saisir comme tel. Alors, on [le lecteur et critique] pourra même appeler cela une traduction réussie, sans ignorer l'imaginaire langagier qu'une telle assertion implique à son tour et que l'on pourrait, avec Benveniste, résumer ainsi : « bien avant de servir à communiquer, le langage sert à *vivre* »⁴⁶.

⁴⁶ Benveniste, « La forme et le sens dans le langage » dans *Problèmes de linguistique générale*, II, p. 217 (c'est Benveniste qui souligne).

Conclusion

Au cours de ce travail, nous avons choisi privilégier le terme, présent dans le titre de la thèse, de *figure* (de l'énonciation), apte à rassembler la question du lieu et de la voix dans la mesure où la figure est ce qui apparaît, prend place (le lieu), mais aussi en français un synonyme de visage, d'où la voix est émise. A ce stade de la thèse, où l'on souhaite fédérer nos analyses et ouvrir à des recherches à venir, le terme en appelle un autre : celui de « personne », du latin *per-sonare* (parler à travers) désignant le masque d'un comédien qui s'installe sur scène, et nous faisant en français le précieux cadeau de référer tout à la fois à l'absence et à la présence d'un individu. Car en définitive, qu'est-ce qu'un narrateur si ce n'est le masque que revêt l'auteur au seuil de l'écriture, se quittant pour habiter le temps du texte un être fictif, aussi ressemblant soit-il, ayant pour seule et unique identité sa parole solitaire. Un masque fragile et changeant, tantôt exalté tantôt renfermé, parfois rieur parfois accablé, bref, une mine qu'on emprunte pour signaler diverses émotions et différentes postures vis-à-vis du monde. C'est pourquoi la mise en scène va de pair avec une sortie de soi. Dès lors qu'il y a avancée sur scène, la place en coulisses reste vide. En se transformant en sujet de l'énoncé dans cette conversion du langage en discours en laquelle consiste chez Benveniste l'énonciation, le sujet de cette énonciation se manque à lui-même et appelle à être recherché dans les traces qu'il laisse à mesure qu'il se déplace sur scène. La métaphore théâtrale n'a ici d'autre but que de mettre l'accent sur la fonction et la capacité du récit à ménager, un peu comme au théâtre, un mode d'apparaître à travers la figure du narrateur, ainsi qu'à inscrire dans la prise de parole une puissance à devenir autre. « Le *je*, note Pierre Ouellet, n'est pas moins que le *il* ou le *tu* un personnage que le sujet joue ou une identité qu'il emprunte dans sa relation à l'autre, où il change de masque

comme les mots changent de sens et de teneur dans les figures [...], où le sens propre est déplacé puis remplacé sans qu'il cesse pourtant d'être soi ou d'exister »⁴⁷.

Au terme de ces analyses, on pourrait diviser les textes étudiés en deux courants d'énonciation autour du statut de la voix narrative : chez Segalen, Giono et Michaux, la voix est une voix venue d'ailleurs, un ailleurs lointain et étranger chez le premier et le troisième – Tahiti et les trois pays imaginaires – et chez le troisième, un ailleurs environnant : la nature. Dans *Les Immémoriaux*, le renversement des perspectives européenne et maorie est ce qui permet ce déplacement de la voix. Les différents transferts énonciatifs que nous avons décrits créent un discours décentré, suivant une dynamique de traduction apte à restituer à l'Autre sa parole. Dans *Le chant du monde*, la voix s'inscrit dans un hors-champ, dessiné tout d'abord par le discours métaphorique qui vient sans cesse doubler l'univers diégétique de l'imaginaire panique du narrateur, et se reflétant ensuite dans les nombreuses voix acousmates du roman qui instituent la Voix en instance autonome porteuse de vérité. Quant aux trois récits d'*Ailleurs*, ils exposent une voix tout entière tendue vers l'Etranger dans l'espoir de combler la distance qui sépare le narrateur des sociétés visitées. En intégrant les discours et les valeurs des personnages à son propre discours, le narrateur d'*Ailleurs* cherche à faire l'expérience d'une sortie de soi à travers la rencontre d'un univers qui l'amène à voir le sien différemment. Ainsi, sous différentes modalités, ces textes placent l'origine et l'horizon de la voix en dehors du sujet énonciateur.

Chez Duras, Salvayre et Ernaux, la voix vient moins d'ailleurs qu'elle constitue en elle-même un ailleurs de soi. Dans les trois cas, on observe un phénomène de dépossession énonciative, tantôt subie tantôt volontaire, figurant un sujet aux prises avec

⁴⁷ Pierre Ouellet, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », *Tangence*, n°69, 2002, p. 25

sa propre parole narrative. Dans *La mort du jeune aviateur anglais*, la voix se veut être celle du non-sujet, ou sujet de l'expérience, et fait entendre une parole au bord de l'asphyxie face à une mort qu'elle ne peut pas comprendre. Incapable d'assumer une fonction proprement narrative, la voix devient le vecteur d'une expérience intrinsèquement infra-linguistique et structure l'affect qui y est lié. Entre silences et cris, elle fait entendre l'effondrement du sujet de l'énonciation face à l'inénarrable du tragique événement. Dans *Pas pleurer*, le lâcher-prise énonciatif produit un discours narratif chargé du poids des mots d'autrui et fait ainsi apparaître la voix dans son altérité. En position de porte-parole empathique, la narratrice laisse aller sa voix ventriloque pour mieux assimiler l'antagonisme des deux témoignages et ainsi donner forme à son émotion, celle d'une fille d'immigrés portant le poids d'une révolte collective et décidée à entreprendre un travail de mémoire. Dans *Mémoire de fille* enfin, la voix narrative se met en scène jusqu'à questionner sa présence au texte, une présence déjà mise en question par la scission du sujet actée dans la dissociation pronominale. La voix n'est pas chez Ernaux une évidence ; elle apparaît comme un dehors à se réapproprier. La rencontre entre le sujet et sa voix se trouve à l'horizon de l'écriture.

Ainsi aura été démontré que le masque narratif que dessine tout récit, et la *personne* qu'il fait entendre (sa présence-absence), était de première importance pour faire advenir le sens profond d'un texte, si l'on veut bien prendre en compte la polysémie de ce mot : signification, sensibilité mais aussi direction. Arpentant le versant énonciatif des textes, il est apparu en effet que la figure du lecteur dessiné par l'instance du narrataire – libre au lecteur réel de l'assumer ou non – en était une composante cruciale. Pour tout dire, c'est bien la nature fondamentalement adressée de la parole, chose aussi évidente que mystérieuse, qui nous avait dans un premier temps engagée à entreprendre ce travail. Comme nous l'avons dit dans notre étude des traductions de *Pas pleurer*, la littérature

possède cette capacité pour le moins extraordinaire à établir une autre forme de communication entre les êtres dont il n'est pas si aisé de saisir l'essence. Qu'un *je* pose automatiquement un *tu* en face de lui implique de s'interroger sur le bien-fondé et le sens de cette symétrie dans un contexte, celui de l'écrit d'où, précisément, le *tu* est absent et à créer. Dans un texte, quelqu'un nous parle, certes, mais il ne nous a pas choisis personnellement pour interlocutrice, pour interlocuteur. Une fois le livre refermé, nous restons avec l'écho d'une voix qui ne nous était pas adressée directement – qui ne s'adresse à personne en particulier mais qui tend toute entière vers un autre que soi – et que l'on n'a fait qu'*intercepter*. Cette interception signe la fin d'une errance constitutive de la parole narrative en quête d'un lieu où se poser. A défaut de savoir d'où elle vient, il ne lui reste que la possibilité de trouver où aller. Et à cela, seul un *tu* peut aider. A travers l'étude des textes, nous espérons avoir su faire résonner leur voix aussi singulière que l'est la voix de toute personne réelle et qui touche tant tout un chacun. Une voix qui rend donc les textes uniques et en même temps, les rassemble vers un horizon commun, celui de la parole comme lien intersubjectif indéfectible au sein du langage partagé. De ce point de vue, nous ne pouvons que rejoindre Ouellet lorsqu'il soutient l'idée que

les discours esthétiques sont porteurs de nouveaux modèles de socialité par le type d'ethos énonciatif qu'ils mettent en place, c'est-à-dire dans les 'manières d'être ou de vivre' dans le langage (et dans le monde dont il parle) qu'induisent les formes intersubjectives d'énonciation propres aux actes de paroles qu'il incarnent.⁴⁸

La question se pose maintenant de savoir quelles nouvelles recherches envisager pour l'avenir à partir de ce travail. Mon grand intérêt pour la traductologie, et en

⁴⁸ Ouellet, « Une esthétique de l'énonciation », p. 11

particulier pour le problème de l'hétérolinguisme, me conduira sans nul doute à théoriser davantage l'approche énonciative de la traduction qui n'en est qu'à ses débuts. Le cas de *Pas pleurer* nous a montré que la traduction ne pouvait ignorer l'imaginaire langagier impliqué dans le dispositif énonciatif du texte original. Il en va, pour le dire avec Benjamin dans *La tâche du traducteur*, de sa « survie » et plus généralement de la survie de la littérature, laquelle ouvre, nous l'avons dit, à une autre dimension du langage, bien au-delà de sa fonction communicative. Mieux, si l'on en croit Benveniste, il en va de la survie de l'Homme même. C'est pourquoi je souhaite consolider cette approche dans de futurs travaux, dans lesquels je porterai une attention particulière aux textes contemporains qui, à l'instar de *Mémoire de fille*, radicalisent le problème de l'énonciation et par conséquent, celui de la traduction.

Ensuite, j'envisage de poursuivre cette quête du lieu et de la voix en changeant de genre pour en étudier les enjeux dans la poésie, en langue française mais aussi en langues étrangères, ma première passion. Le passage par le récit était nécessaire pour me familiariser avec l'étude des effets de subjectivité dans le texte littéraire, pour lesquels le genre du récit tient lieu, épistémologiquement parlant, de référence. Mais il est indéniable que la poésie (se) pose également cette question. Ne parle-t-on pas, depuis longtemps, de *sujet* lyrique ? Le genre poétique questionne, peut-être plus encore que le récit, le lieu de son énonciation, son origine. La poésie montre dans son acte de langage, d'énonciation, le lieu abyssal d'où les mots et les formes surgissent. C'est une parole inaugurale qui ouvre à la possibilité de parler en s'ouvrant elle-même.

Réunissant ces deux centres d'intérêt – la traduction et la poésie – il est un projet qui me tient à cœur : proposer, un jour, une nouvelle traduction d'un recueil du poète espagnol Pedro Salinas, *La voz a tí debida* – que je traduis par *La voix de toi venue* – où

se trouve résumé en une étonnante et très belle strophe, l'argument que l'on espère avoir suffisamment fait entendre dans cette thèse. Aussi conclurai-je avec lui :

*Para vivir no quiero
Islas, palacios, torres.
¡ Qué alegría mal alta :
Vivir en lo pronombres !⁴⁹*

*Pour vivre je ne veux point
D'îles, palais ou merveilles.
Quelle joie sans pareille,
Dans les pronoms, de vivre !⁵⁰*

⁴⁹ Pedro Salinas, *La voz a tí debida / Razón de amor*, Madrid : Editorial Castalia, 2010.

⁵⁰ Ma traduction.

Bibliographie

1. Œuvres étudiées

SEGALEN Victor, *Les Immémoriaux*, Paris : Editions Robert Laffont, 1995

GIONO Jean, *Le chant du monde*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1934

MICHAUX Henri, *Ailleurs, Œuvres Complètes*, Paris : Pléiade, 2004

DURAS Marguerite, *La mort du jeune aviateur anglais*, dans *Ecrire*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1993

ERNAUX Annie, *Mémoire de fille*, Paris : Gallimard, 2016

SALVAYRE Lydie, *Pas pleurer*, Paris : Seuil, 2013

--, *Non Piangere*, trad. Lorenza di Lella et Francesca Scala, Roma, L'asino d'oro, 2016

-- *Weine nicht*, trad. Hanna van Laak, München, Karl Blessing Verlag, 2016

--, *Cry, Mother Spain*, trad. Ben Faccini, London, Maclehose Press, 2016

2. Ouvrages et articles cités

AGAMBEN Giorgio, , *Image et mémoire*, Paris : Editions Hoëbeke, 1998

ARISTOTE, *Poétique*, Paris : Les Belles Lettres, 1952

--, *Rhétorique*, Paris : Les Belles Lettres, (1932) 1980

ARRAEZ José Luis, « Les voix/es de la mémoire dans Pas pleurer de Lydie Salvayre », *French Cultural Studies*, vol. 28, n°2, 2017

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n°26, 1982, p. 91-151

--, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73, 1984, p. 98-111

BACHMANN Ingeborg, *Leçons de Francfort, Œuvres*, Arles : Actes Sud, 2009

- BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970
- , *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984
- BALLY Charles, *Le langage et la vie*, Genève : Droz, (1925) 1952
- , *Linguistique générale et linguistique française*, Berne : A. Francke S.A., 1944
- , *Traité de stylistique française*, Heidelberg : C. Winter, 1921
- , « Le style indirect libre en français moderne I », *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, IV/10, 1912, p. 549-556
- , « Le style indirect libre en français moderne II », *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, IV/11, 1912, p. 557-606
- BANFIELD Ann, *Unspeakable sentences: Narration and representation in the language of fiction*, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972
- , *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980
- , *Œuvres Complètes*, III, Paris : Seuil, 1995
- BELLOUR Raymond, « Michaux l'intermédiaire », *Revue L'Homme*, n° 111/112, 1989, p. 194-207
- BENJAMIN Walter, *Œuvres I*, Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 2000
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris : Gallimard, 1966
- , *Problèmes de linguistique générale II*, Paris : Gallimard, 1977
- , « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n°17, 1970, p. 12-18
- BERTRAND Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris : Nathan, 2000
- BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris : Gallimard, 1995
- BLANC Michel, *Les Enjeux de l'Écriture*, Paris : l'Inédite, 1993
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955
- , *L'entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969

- , *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours : Farrago, 1999
- , *De Kafka à Kafka*, Paris : Gallimard, coll. Idées, 1981
- BOULANGER Aurore & GAUTHIER Jean-Marie, « Quand l'enfant dit 'je' », *Enfance*, n°2, 2012
- CASTARÈDE Marie-France, « Métapsychologie de la voix », *Champ psychosomatique*, n°48, 2007, p. 7-21
- CERTEAU Michel de, *La fable mystique*, t. 1, Paris : Gallimard, 1982
- CHARAUDEAU Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris : Hachette, 1992
- CHION Michel, *Audio-vision, Glossaire. 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*, version PDF en ligne
- , *La voix au cinéma* (1982), Paris : Cahiers du cinéma, 1993
- CHISS J.-L., « La stylistique de Charles Bally ; de la notion de 'sujet parlant' à la théorie de l'énonciation », *Langages*, n°77, 1985, p. 85-94
- CHUNG Ook, « La sémiotique corporelle dans *Le Chant du monde* de Jean Giono », *Revue Littératures*, n°11, Montréal, Université McGill, 2017, p. 37-52
- COQUET Jean-Claude, *Phusis et Logos. Une phénoménologie du langage*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2007
- COMBE Dominique, « 'Les Immémoriaux' et la fiction de l'Autre », *Littérature*, n° 75, 1989, p. 42-56
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979
- DANON-BOILEAU Laurent, *Le sujet de l'énonciation : psychanalyse et linguistique*, Paris : Ophrys, 1987
- DELEUZE Gilles & GUATARRI Félix, *Mille plateaux*, Paris : Minuit, 1980
- DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris : PUF, 2014
- , *Critique et Clinique*, Paris : Editions de Minuit, 1993

- , « La voix de Gilles Deleuze », *Cours sur le cinéma*, Université Paris 8,
<http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>
- DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1965
- , *De la grammatologie*, Paris : Seuil, 1967
- , *Psyché. L'invention de l'autre*, Paris : Galilée, 1985
- , *Spectres de Marx*, Paris : Galilée, 1989
- , *Le monolinguisme de l'autre*, Paris : Galilée, 1998
- , « La mythologie blanche », *Poétique* n°5, *Rhétorique et philosophie*, Paris : Le Seuil, 1971
- DEWAELE Jean-Marc, *Emotions in Multiple Languages*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010
- DOLLÉ, Marie, « Une esthétique de l'équivoque. La chine dans Stèles de Victor Segalen », *Littérature*, n° 41, 1999
- DOUMET Christian, « Ecriture de l'Exotisme. 'Les Immémoriaux' de Victor Segalen », *Littérature*, n° 51, 1983, p. 91-103
- DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Paris : Minuit, 1984
- DUÉE Claude, « Le mouvement migratoire dans Pas pleurer de Lydie Salvayre », lasemaine.fr, 2016, <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/15271.pdf>
- DUFOUR Dany-Robert, *Le bégaiement des maîtres*, Strasbourg : Arcanes, 1999
- DURAND Jean-François, *Les métamorphoses de l'artiste. L'esthétique de Jean Giono*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2000
- FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard 1969
- FROMILHAGUE Catherine, *Les Figures de style*, Paris : Armand Colin, 2010
- FREUD Sigmund, *La vie sexuelle*, Paris : PUF, 1997
- , *L'interprétation des rêves*, Paris : Gallimard, 1925

- , *Métapsychologie*, Paris : Gallimard, 1968
- , *Œuvres Complètes*, VI, Paris : PUF, 2006
- GENINASCA Jacques, *La Parole littéraire*, Paris : PUF, 1997
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris : Seuil, 1966
- , *Figures II*, Paris : Seuil, 1969
- , *Figures III*, Paris : Seuil, 1972
- , *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983
- GREIMAS Algirdas Julien, « L'énonciation. Une posture épistémologique », *Significação. Revista brasileira do semiótica*, n°1, 1974, p. 9-25
- GROSJEAN François, « Bilinguisme et biculturalisme : essai de définition », *Tranel*, n°19, 1993
- GROSSMAN Evelyn, « Défaire les figures, suivi de La défiguration », *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du visible et du lisible*, Presses de l'Université de Québec, 2012
- GRUTMAN Rainer, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Montréal : Fides-CETUQ, 1997
- HOUDART-MEROT Violaine & FORT Pierre-Louis, *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015
- HOUDEBINE Anne-Marie, « L'imaginaire linguistique : un niveau d'analyse et un point de vue théorique » dans *L'imaginaire linguistique*, Paris : L'Harmattan, 2002
- HUGLO Marie-Pascale, *Le sens du récit*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007
- JAKOBSON Roman, *Langage enfantin et aphasie*, Paris : Editions de Minuit, 1969
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris : Flammarion, 1964
- JENNY Laurent, *La parole singulière*, Paris : Belin, 1990

- , « La langue, le même et l'autre », *Fabula-LhT*, n° zéro, « Théorie et histoire littéraire », février 2005
- , « Style d'être et individuation chez Henri Michaux », *Fabula LHT*, n° 9, 2012
- JOUBERT Christiane, « Psychanalyse du lien familial », *Le divan familial*, n°12, 2004
- KAEMPFER Jean & ZANGHI Filippo, « La voix narrative : *Méthodes et problèmes* », Cours du Département de français moderne de l'Université de Lausanne, 2003, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html>
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, 1980
- KRISTEVA Julia, *Le texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Walter du Gruyter, 1970
- , *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1987
- KYMMEL-ZIMMERMANN Corinne Von, *Jean Giono ou l'expérience du désordre*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Artois, 2010
- LACAN Jacques, *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966
- , *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001
- , *Le séminaire*, livre VI, *Le désir et son interprétation*, Paris : Seuil, 2013
- , *Le Séminaire*, livre X, *L'angoisse*, Paris : Seuil, 2004
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe & NANCY Jean-Luc, *Scène*, Paris, Christian Bourgois, 2013
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Heidegger. La politique du poème*, Paris : Galilée, 2002
- , *La poésie comme expérience*, Paris : Christian Bourgois, 1997

- LATOUR Bruno, « Petite philosophie de l'énonciation », in P. Basso & L. Corraïns (éds), *Eloqui de Senso. Dialoghi Semioici per Paolo Fabri*, Milan : Costa & Nolan
- LOPOUKHINE Juliana, « En français dans le texte. La poétique de l'inarticulé de Jean Rhys », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. XIII-n°1, 2015
- LYOTARD Jean-François, *Misère de la philosophie*, Paris : Galilée, 1994
- , *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris : Galilée, 1988
- MASSAT Guy, « La mort du signe linguistique », sixième séance du séminaire psychanalyse de Abréactions Associations, le jeudi 25 février 2010, <http://psychanalyse-paris.com/1270-La-mort-du-signe-linguistique.html>
- MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris : PUF, 1996
- MILCENT-LAWSON Sophie, « Tropes intra-référentiels et mémoire textuelle dans l'écriture de Jean Giono », *Le concept de mémoire, Itinéraires*, n°2, 2011, p. 39-53
- , « L'attraction métaphorique. Etude de corpus de l'œuvre de Jean Giono », dans Judith Wulf & Laurence Bougault (dir.), *Stylistiques ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 281-294
- MOSSOP Brian, « The Translator as a Rapporteur »: A Concept for Training and Self-improvement », *Meta*, vol. 28, n° 3, 1983, p. 244-278
- MOTTE Warren, « Annie Ernaux's understatement », *The French Review*, vol. 69, n° 1, 1995
- MOREL Mary-Annick & DANON-BOILEAU Laurent, *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français*. Gap, Paris : Ophrys, 1998
- NEAU Françoise, « La souffrance dans les plis d'Henri Michaux », *Cahiers de psychologie clinique*, n°23, 2004, p. 147-167

- NIETZSCHE Friedrich, *La volonté de puissance*, Paris : Librairie Générale Française, Le livre de poche, 1991
- NOGUEZ Dominique, « Les voyages imaginaires de Michaux », *Revue Liberté, Henri Michaux*, n°11, 1969, p. 7-18
- NOVARINA Valère, *Devant la parole*, Paris : P.O.L., 1999
- OLLIER Marie, *L'écrit des dits perdus. L'invention des origines dans Les Immémoriaux de Victor Segalen*, Paris : L' Harmattan, 1997
- OUELLET Pierre, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », *Tangence*, n°69, 2002, p. 11-21
- PANIER Louis, « Le statut discursif des figures et l'énonciation », *Sémiotique et Bible*, n° 70, 1993
- PATRON Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris : Armand Colin, 2009
- PENICAUD Anne, « Le modèle du 'vitrail' et l'analyse énonciative », *Revue Sémiotique et Bible*, n°154, 2014
- PHILIPPE Gilles, « L'ancrage énonciatif des récits de fiction. Présentation », *Langue française*, n° 128, 2000, p. 30-51
- PRANDI Michèle, *Sémantique et rhétorique*, Toulouse : Editions universitaires du Sud, 1988
- RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris : José Corti, 2004
 --, *Poétiques de la voix*, Paris : Corti, 1999
- RABATEL Alain, « Effacement énonciatif et discours rapportés », *Langages*, n° 156, 2004
- RICOEUR Paul, *Temps et récit I*, Paris : Seuil, 1983
 --, *Temps et Récit II : la configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, 1984

--, *Temps et Récit III : le temps raconté*, Paris : Seuil, 1985

--, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1996

ROSIER Laurence, « La circulation des discours à la lumière de l'effacement énonciatif »
», *Langages*, n° 165, 2004, 65-78

SALINAS Pedro, *La voz a tí debida / Razón de amor*, Madrid : Editorial Castalia, 2010

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, (1916) 1967

SUEMATSU Claire, « Voix anonymes. *Les Immémoriaux* de Victor Segalen et la
poétique du 'Divers' », PDF en ligne

SUCHET Myriam, *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la
croisée des langues*, Paris : L'Harmattan, 2013

SZENDY Peter, *A coup de points. La ponctuation comme expérience*, Paris : Editions de
Minuit, 2013

TODOROV Tzvetan, « Problèmes de l'énonciation », *Langages*, n° 17, 1970, p. 3-11

--, *Le principe dialogique*, Paris : Seuil, 1981

--, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris : Seuil, 1982

VOLOSHINOV Valentin Nikolaevic, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris :
Les éditions de minuit, 1977

WEINRICH Uriel, *Languages in contact: Findings and Problems*, Publications of the
Circle of New-York, 1953

WILLIAMS James, « Marguerite Duras. 'La mort du jeune aviateur anglais' », *Short
French Fiction: Essays on the Short Story in France in the Twentieth Century*,
University of Exeter Press, 1998, p. 102-121

