Écrire la souffrance de l'enfant au tournant du XXIe siècle : le récit à l'épreuve de l'innommable

par
Émilie BRIÈRE

Département des littératures de langue française
Faculté des Arts et sciences
Université de Montréal
et
Laboratoire ALITHILA
École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société
Université Charles-de-Gaulle – Lille-3

Thèse en cotutelle

présentée à
la Faculté des Études supérieures
de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Ph. D. en Études françaises
et
à l'École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société
de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille-3
en vue de l'obtention du diplôme de doctorat en Langue et littérature françaises
le 4 juillet 2011

© Émilie Brière, 2011

Faculté des Études supérieures
Université de Montréal
et
École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société
Université Charles-de-Gaulle – Lille-3

Cette thèse intitulée

Écrire la souffrance de l'enfant au tournant du XXIe siècle :
le récit à l'épreuve de l'innommable

présentée par

Émilie BRIÈRE

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Mme Catherine MAVRIKAKIS
présidente-rapporteuse

M. Pierre POPOVIC
codirecteur de recherche

M. Dominique VIART
codirecteur de recherche

Mme Christelle REGGIANI
membre du jury

M. Jean-François HAMEL
examinateur externe

M. Jacques CARDINAL
représentant du doyen

Résumé

Cette thèse est consacrée à l'analyse de six récits parus en France dans les quinze dernières années et qui se donnent pour objet la souffrance de l'enfant : *Viol* de Danièle Sallenave (1997), *L'Enfant éternel* de Philippe Forest (1997), *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume (2001), *Tom est mort* de Marie Darrieussecq (2007), *Les Mains gamines* d'Emmanuelle Pagano (2008) et *Un petit viol* de Ludovic Degroote (2009). Si l'enfance malheureuse est, de longue date, représentée dans la fiction romanesque, les récits qui composent le corpus de cette thèse se signalent par le déplacement singulier qu'ils opèrent dans le traitement de ce thème. Prenant acte de son caractère radicalement insensé, les auteurs de ces textes cherchent moins à rendre raison de ce scandale qu'à inventer les moyens linguistiques, stylistiques et narratifs qui permettent de l'exprimer sans en atténuer la part d'insondable et d'inouï. Tous différemment, ils cherchent à reproduire dans la matière textuelle ce vacillement de la raison, à introduire du flottement là où l'axiologie commande des jugements définitifs. Pour eux, la souffrance de l'enfant, avant d'être *dénoncée*, doit encore trouver les moyens d'être *énoncée*. Si bien que la représentation de l'enfance souffrante en vient à constituer une pierre de touche sur laquelle s'éprouvent la parole, la langue, le récit – enfin, la littérature.

L'étude de ce corpus requiert de mener, dans un premier temps, des analyses minutieuses qui font appel à des outils et concepts puisés dans diverses théories et méthodes – la linguistique, la stylistique, la rhétorique, la pragmatique, la sémiotique, la narratologie –, afin de mettre en lumière les déplacements sémantiques et sémiologiques effectués par ces six auteurs sur le lexique et les modes usuels de signification. Dans l'esprit de la perspective sociocritique, le résultat de ces analyses sera ensuite projeté sur les structures actuelles de l'imaginaire social français, de manière à évaluer la pertinence épistémologique et

la singularité de ces formalisations littéraires en regard des autres pratiques discursives contemporaines.

Mots-clés

Littérature contemporaine française ; Enfance souffrante ; Style ; Sociocritique ; Marie Darrieussecq ; Ludovic Degroote ; Chloé Delaume ; Philippe Forest ; Emmanuelle Pagano ; Danièle Sallenave.

Abstract

This thesis is dedicated to the analysis of six novels published in France during the last fifteen years that explore childhood suffering : *Viol* by Danièle Sallenave (1997), *L'Enfant éternel* by Philippe Forest (1997), *Le Cri du sablier* by Chloé Delaume (2001), *Tom est mort* by Marie Darrieussecq (2007), *Les Mains gamines* by Emmanuelle Pagano (2008) and *Un petit viol* by Ludovic Degroote (2009). Although the unhappy childhood has long been addressed in fiction, these novels operate a unique deflection in their treatment of the theme. While acknowledging that this scandal defies reason, the authors of these texts, rather than attempting to explain, seek to invent the linguistic, stylistic and narrative means by which to express childhood suffering, without diminishing its unfathomable nature. In diverse ways, each looks to reproduce within the text this failure of reason, to question where axiology commands definitive judgments. According to these authors, the suffering of the child, before it can be *denounced*, must first be *announced*. In this way, the treatment of this theme may be perceived as a touchstone for speech, language, narrative – literature itself.

The study of this corpus first requires meticulous analyses that employ tools and concepts drawn from diverse theories and methods – linguistics, stylistics, rhetoric, pragmatics, semiotics, narratology –, in order to shed light on the semantics and semiotic displacements operated by the six authors on the lexicon and the usual modes of signification. In the spirit of the sociocritical perspective, the results of these analyses will then be projected upon the French *imaginaire social* for the purpose of assessing the epistemological pertinence and the uniqueness of these literary strategies in regard to other contemporary discursive practices.

Keywords

French contemporary literature ; Childhood suffering ; Style ; Sociocritical theory ; Marie Darrieussecq ; Ludovic Degroote ; Chloé Delaume ; Philippe Forest ; Emmanuelle Pagano ; Danièle Sallenave.

Table des matières

INTRODUCTION **10**

1. EN PARLER SANS LE DIRE
À propos de *Viol* de Danièle Sallenave **38**

1.1 La dialectique de la parole et du silence 40
1.1.1 Scénographiée dans un face-à-face. 40
1.1.2 Mise en acte dans des ruptures effectives 47

1.2. Le viol à l'épreuve de l'énonciation 54
1.2.1 À mots couverts : les formes de l'implicite 55
1.2.2 « Comment dire ça ? » (*V*, 175) : les formes de l'innommable 64

1.3. Du dialogué au dialogique 76
1.3.1 L'épilogue : à méta-énonciation, méta-aveu 76
1.3.2 « Ces choses-là, ce n'est pas toujours ce qu'on croit. » (*V*, 135) : l'idéologie thérapeutique et la fable de la transitivité 85

2. LA VOIX CONTRE TOUTE RAISON
À propos du *Cri du sablier* de Chloé Delaume **97**

2.1 « *Pourquoi* » : des systématisations inopérantes 102
2.1.1 La barbarie des mathématiques 103
2.1.2 Les artifices de la causalité : fables judéo-chrétiennes, psychanalytiques et romanesques 110

2.2 Un vacarme dialogique 124
2.2.1 Des torrents de paroles : le tumulte des discours rapportés 124
2.2.2 D'allusions en alluvions : une intertextualité décomplexée 139

2.3 Musicalité du cri et réification du texte 146
2.3.1 « Comme on dit musique » 149
2.3.2 « L'aventure d'un langage en liberté » 159

3. LA POSSIBILITÉ DE LA PAROLE **168**

3.1 Ruptures de communications : quatre isotopies 169

3.1.1 « Je ne dis rien. Je ne vois rien à dire » : hurlements et aphasie dans *Tom est mort* de Marie Darrieussecq 171
3.1.2 « Entendre c'est boursoufler ma douleur » : insoutenables surdités dans *Les Mains gamines* d'Emmanuelle Pagano 177
3.1.3 « Ne pas en parler » : formes de l'autocensure dans *Un petit viol* de Ludovic Degroote. 183
3.1.4 « L'asepsie du silence ou du mensonge » : sourdines discursives dans *L'Enfant éternel* de Philippe Forest 187

3.2 Aux limites du sens et de la signification : déconstruire, reconstruire la transitivité 190
3.2.1 L'écueil de l'*inopia* 191
3.2.2 Un levier de refondation sémiologique : la matérialité des mots . 202
3.2.3 Un catalyseur de remotivation sémantique : l'étrangeté de la langue 217

4. AJUSTER LE STYLE AU SCANDALE 231

4.1 L'impossible *catharsis* du scandale 232
4.1.1 Du secret moderne au scandale contemporain 232
4.1.2 « Nous sommes tous des juifs allemands » : l'appréhension martyrogène du monde contemporain 241

4.2 La composante éthique du style 261
4.2.1 Le style : un concept culturellement défini 263
4.2.2 Trébucher mieux : proposition pour une idée contemporaine du style 273

5. TROUBLES DE LA RÉFÉRENCE, VÉRITÉS DE LA FICTION 288

5.1 Douleurs singulières, souffrances universelles 289
5.1.1 Les « affaires » du roman 289
5.1.2 L'autorité du régime testimonial dans l'espace public 295

5.2 Le récit à l'épreuve de l'insensé 306
5.2.1 Fiction *et/ou* témoignage : une dialectique inopérante 306
5.2.2 Malaises dans la narration 326

CONCLUSION 350

BIBLIOGRAPHIE 356

Liste des abréviations

V Danièle Sallenave, *Viol. Six entretiens, quelques lettres et une conversation finale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1997], 185 p.

EÉ Philippe Forest, *L'Enfant éternel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1997], 397 p.

CS Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*, Paris, Farrago/Gallimard, coll. « Folio », 2003 [Farrago/Léo Scheer, 2001], 132 p.

TEM Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, Paris, P.O.L., 2007, 246 p.

MG Emmanuelle Pagano, *Les Mains gamines*, Paris, P.O.L., 2008, 169 p.

UPV Ludovic Degroote, *Un petit viol* / *Un autre petit viol*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, 93 p. / 93 p.

Remerciements

Cette recherche n'aurait pu être menée à bien sans l'appui financier de plusieurs organismes et institutions : le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal, le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, ainsi que le Laboratoire ALITHILA de l'Université Charles-de-Gaulle Lille-3

J'adresse des remerciements sincères et chaleureux à mes codirecteurs, M. Pierre Popovic et M. Dominique Viart. Travailler sous la supervision de deux chercheurs qui sont, pour moi, des modèles de rigueur intellectuelle a été un véritable privilège. J'espère avoir été à la hauteur.

Au cours de ces années de recherche et de rédaction, j'ai eu la chance d'être entourée d'amis et de collègues doctorants qui ont eu la générosité de me conseiller, la patience de me relire (et relire et relire encore), la bienveillance de m'écouter et les mots pour me rassurer. Karine, Mathilde, Frédéric, Perrine, Judith, Kim, Mélinda, Sophie, Sébastien, Benoîte, Anne-Hélène, Laetitia, Alexandre, recevez encore une fois ces « mille mercis » que je ne cesse de vous adresser.

Ma gratitude va également à ma famille et à mes proches qui m'ont encouragée tout au long de ce travail. J'ai une pensée toute particulière pour mon père : son soutien m'a donné la confiance nécessaire pour entreprendre – et terminer ! – ces études.

Enfin, je remercie tendrement Baptiste. Même au plus fort de la tempête, son engagement, sa présence et son amour m'ont permis de tenir le cap sans perdre le nord.

Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni fertile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux.

— Albert Camus

Car une langue n'est pas seulement un système de signes, c'est un système de valeurs ; et ce n'est pas seulement une vision du monde, c'est une production du monde.

— Frédéric Werst

INTRODUCTION

« Lorsque l'enfant était enfant / il ne savait pas qu'il était enfant » : ces vers de Peter Handke sur lesquels s'ouvre le film *Les Ailes du désir*[1] condensent, avec l'efficace de la poésie et le dépouillement d'une langue simple, une vérité élémentaire que l'on a pourtant tendance à négliger : l'enfance est une idée conçue et maniée essentiellement par les adultes et qui provient précisément du besoin de nommer cet âge au moment où l'individu prend conscience d'en être définitivement sorti. Ce que le mot *enfance* désigne est une vue de l'esprit : nommer ainsi les premières années de l'homme, en faire un état plus ou moins distinct de l'âge adulte, c'est introduire de la rupture là où l'on pourrait aussi bien percevoir de la continuité – là où, d'ailleurs, le récit intime que chacun se fait de sa vie incite à éprouver cette continuité. Il en découle que tous les discours sur l'enfance lui sont nécessairement externes : ils objectivent et mettent à distance ce à quoi ils confèrent une existence. L'adulte se rappelle moins son enfance qu'il ne l'imagine, et la représentation fantasmée qu'il en propose n'est jamais confrontée à l'expérience intime de l'« être enfant » telle qu'elle vécue et exprimée de l'intérieur[2]. C'est peut-être justement cela qui caractérise le plus sûrement l'idée

---

[1] « Als das Kind Kind war / wußte es nicht, daß es Kind war ». (Peter Handke, « Lied vom Kindsein », *Der Himmel über Berlin*, réal. Wim Wenders, 1987.)

[2] L'altérité de l'enfant pour l'adulte est plus insondable que toute autre : à la représentation que les adultes donnent de lui, l'enfant n'est pas en mesure d'opposer une quelconque « vérité de

d'enfance : l'impossibilité d'y accéder autrement que par une remémoration mâtinée d'imagination.

Tout se passe comme si la représentation de l'enfance fonctionnait en circuit fermé : élaborée *par* des adultes *pour* des adultes, elle dit assez peu de l'« enfance véritable », si tant est qu'une telle chose existe ou qu'il soit nécessaire de la penser en ces termes. Ce que cette représentation ne pourra jamais révéler de l'enfance en tant que telle, elle est cependant apte à en témoigner pour l'adulte, dans une réflexivité en vertu de laquelle l'idée d'enfance renvoie d'abord aux individus qui la pensent plutôt qu'à ceux qui, à travers elle, sont pensés. C'est précisément pour cette raison que l'image de l'enfance constitue une voie d'accès privilégiée pour considérer ce « rêve éveillé » en quoi consiste, selon Pierre Popovic, l'imaginaire social :

> Toute société entretient à ses propres égard et usage un rêve éveillé que ses membres font et entendent : qu'ils s'y reconnaissent parfaitement ou imparfaitement, qu'ils le sentent entièrement leur ou qu'ils tentent de le modifier, il est l'horizon imaginaire de référence qui leur permet d'appréhender et d'évaluer la réalité sociale dans laquelle ils vivent[3].

C'est d'ailleurs sous l'égide de ce principe de réflexivité que se placent les deux études pionnières de la représentation moderne de l'enfant. L'ouvrage de Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre, l'enfance : de ses représentations à son mythe*, s'ouvre sur cette réflexion :

> Les représentations de l'enfant pourraient constituer un excellent test projectif du système de valeurs et des aspirations d'une société. Elles caractérisent autant ceux qui les expriment que ceux qui y sont désignés. Cette constatation est valable pour la représentation de tout objet, mais celle de l'enfant a l'avantage de concerner le passé de chacun, son futur dans sa descendance, et l'avenir de chaque groupe humain ; elle intéresse donc les individus et les sociétés sans exception[4].

---

l'enfance » vécue de l'intérieur, du moins pas avec la même vigueur que le peut la femme, par exemple, lorsqu'elle est confrontée à sa figuration dans un discours masculin.

[3] Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », p. 23.

[4] Marie-Josée Chombart de Lauwe, *Un monde autre, l'enfance : de ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1971, p. 7.

De même, Marina Bethlenfalvay, dans l'introduction de son ouvrage *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle : esquisse d'une typologie*, souligne que « la manière dont une société donnée traite ses enfants, et l'image publique qu'une culture en projette, est révélatrice de sa manière de se voir elle-même et d'intégrer ou d'isoler l'ombre de son enfance[5]. »

Loin de constituer un frein à l'élaboration imaginaire, l'impossibilité – qu'elle soit ou non ressentie telle par l'adulte – de s'arrimer à une réalité stable et objective[6] destine la représentation de l'enfance à des possibilités de significations extrêmement diversifiées, qui lui confèrent une grande « disponibilité » rhétorique. Dans ce « rêve éveillé » qu'est l'imaginaire social, la représentation de l'enfance paraît être un embrayeur fantasmatique extrêmement fécond. Peut-être plus que toute autre idée, celle que l'Occident moderne s'est faite de l'âge tendre relève de l'idéalisation, au double sens du terme : une abstraction et une célébration. Certaines lectures cursives des travaux pionniers de Philippe Ariès ont pu donner l'impression qu'une « découverte de l'enfance » aurait eu lieu au tournant du XIXe siècle[7], mais les rectifications de l'historien[8] ainsi que les récents travaux menés

---

[5] Marina Bethlenfalvay, *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle : esquisse d'une typologie*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1979, p. 13.

[6] Il ne faut pas oublier que les âges que recouvre le mot *enfance* sont éminemment variables. La répartition des âges de la vie évolue diachroniquement : au Moyen-Âge, par exemple, le terme *infantia* s'appliquait exclusivement à la période de la vie comprise entre la naissance et l'âge de sept ans. Au-delà, les enfants étaient désignés par le terme *pueritia* (sept à treize ans), puis atteignaient l'*adolescentia* (quatorze à vingt-sept ans), la *juventus* (vingt-huit à quarante-huit ans), la *senectus* (quarante-neuf à soixante-seize ans). Ce que désigne le mot *enfance* varie également dans la synchronie. Les critères qui déterminent la sortie de l'enfance ne sont pas les mêmes, par exemple, en médecine, où l'enfance prend fin avec la puberté, et en droit, où un individu est considéré adulte lorsqu'il a acquis les facultés morales requises pour assumer pleinement tous ses droits et ses responsabilités.

[7] Dans son étude *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (Paris, Plon, coll. « Civilisations d'hier et d'aujourd'hui », 1960, 513 p.), Philippe Ariès donne à penser que la « découverte de l'enfant » est un fait social datant de la fin du XVIIIe siècle. Cette thèse a connu un succès incontestable et a souvent été reprise et radicalisée dans les travaux de chercheurs tels qu'André Armengaud (« L'attitude de la société à l'égard de l'enfant au XIXe siècle », *Annales de démographie*

dans cette discipline[9] ont montré que si cette période méritait, de bon droit, de figurer parmi les jalons de l'histoire des mentalités à l'égard de l'enfance, c'est moins du fait que l'on y aurait alors « découvert » le petit de l'homme – proposition absurde, s'il en est –, plutôt que parce que cette période marque l'*invention* de la figure magnifiée de l'enfant.

De l'enfant naturel et bon de Rousseau au pervers polymorphe de Freud ; du chérubin intercesseur avec le divin qui a alimenté l'imaginaire romantique, au petit patriote formé par l'école républicaine, les visages de l'enfant se sont succédés et concurrencés au cours des deux derniers siècles et demi[10], sans que

---

historique, nº 11, « Enfant et sociétés » (1973), p. 303-312.) et Barbara Kaye Greenleaf (*Children through the Ages. A History of Childhood*, New-York/Montréal, McGraw-Hill, 1978, p. 45-50.).

[8] La préface qu'il a rédigée, en 1973, pour la seconde édition de *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, de même que la somme colossale que constitue l'*Histoire de la vie privée*, qu'il a codirigée avec Georges Duby (Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1985-1987, 5 tomes), ont permis de nuancer l'idée d'une rupture radicale qui aurait eu lieu au tournant du XIXe siècle, en prenant mieux acte de la place qu'a occupée l'enfant dans les sociétés antique et médiévale.

[9] Il faut surtout signaler l'*Histoire de l'enfance en Occident* (Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1998, 2 tomes), ouvrage d'envergure dirigé par Eggle Becchi et Dominique Julia et rassemblant des études spécifiques sur chaque époque, de l'Antiquité à nos jours. De même, les recherches récentes sur l'époque médiévale – celle de Danièle Alexandre-Bidon et Didier Lett (*Les Enfants au Moyen-Âge, Ve-XVe siècles*, Paris, Hachette, 2004, 282 p.) et celle de Jean-Philippe Genêt (*La Mutation de l'éducation et de la culture médiévales*, Paris, Seli Arslan, 1999, 2 vol.) – ou sur l'Ancien Régime – notamment celle de Paule Constant (*Un monde à l'usage des demoiselles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, 588 p.) – pour ne nommer que celles-là, mettent en doute les conclusions hâtives souvent tirées de l'ouvrage d'Ariès.

[10] Chaque état de l'imaginaire social français présente une solution originale à l'énigme que posent les jeunes personnes, ces êtres qui, pour les adultes, sont ni tout à fait *autres*, ni tout à fait *mêmes*. Les positions oscillent entre deux partis pris radicalement opposés. D'une part, on peut considérer l'enfant comme un adulte incomplet sur les plans physique, intellectuel et moral ; un adulte en formation qui ne serait alors qu' « accidentellement » différent de ses aînés. D'autre part, on peut imaginer que l'enfance est une « essence » absolument distincte de l'âge adulte – cette seconde conception s'accompagnant le plus souvent d'une valorisation, voire d'une idéalisation de l'univers enfantin. Un mouvement de balancier oscillant de l'un à l'autre de ces pôles est perceptible dans l'histoire de la représentation de l'enfance depuis deux siècles. Au tournant du XIXe siècle, une image magnifiée de l'enfance émerge alimentée par la triple influence du rousseauisme, du romantisme naissant et d'un nouvel ordre bourgeois où la vie familiale commence à s'organiser autour des soins de l'enfant. À cette époque succède une longue période qui couvre le second XIXe siècle et le premier XXe siècle, où le lien entre l'enfance et l'âge adulte est retissé sous l'influence des avancées scientifiques concernant la généalogie et la psyché (de Darwin à Freud), ainsi que des guerres qui opposent la France à l'étranger et qui catalysent un sentiment patriotique qu'il faut inculquer aux jeunes citoyens dès le plus jeune âge, par le biais de l'école primaire désormais obligatoire. Enfin, l'époque

jamais ne se démente ce que Philippe Ariès appelle le « sentiment de l'enfance », c'est-à-dire la perception d'une différence – plus ou moins radicale, plus ou moins essentielle – entre l'enfance et l'âge adulte. Ce sentiment de l'enfance a conduit, de manière générale, à associer l'âge tendre à des valeurs positives – d'innocence, de pureté, de bonté, d'authenticité, d'imagination, de liberté, de créativité, etc. – agencées dans diverses combinaisons selon le contexte sociohistorique.

Or ce qui fait la richesse de cette représentation est précisément ce qui en complexifie l'analyse. En tant que vecteur de valeurs et de symboles qui la transcendent, la figure de l'enfance constitue un point névralgique de l'imaginaire social, au carrefour de trois paramètres par rapport auxquels l'individu se situe. À l'échelle de la société, elle est intimement liée au temps et l'histoire : elle incarne tantôt les origines, en vertu d'une synecdoque voulant que les civilisations aient, elles aussi, eu une « enfance » ; tantôt l'avenir, celui des « générations futures », dont le sort peut être source d'espoir autant que d'angoisse. À l'échelle de l'individu, l'enfance constitue le lieu fondateur de la subjectivité et le point d'ancrage du *moi*, et ce encore plus sensiblement depuis que les axiomes élémentaires de la psychanalyse ont été assimilés dans la *doxa*. Finalement, la représentation de l'enfance et le traitement qui lui est accordé engagent une réflexion au sujet des mutations sociales, qui affectent les structures et institutions concernant plus ou moins directement les jeunes personnes : évolution des

---

contemporaine, traumatisée par un XXe siècle balafré par les conflits mondiaux et les guerres de décolonisation, et prise d'une profonde inquiétude à l'égard de l'état actuel et futur de la société revitalise la conception romantique de l'enfance et voit en cette dernière un sanctuaire qu'il faut à tout prix préserver de la cruauté du monde. Pour des analyses plus fines de ces évolutions du statut et de la représentation de l'enfant, on pourra consulter, en plus des travaux de Philippe Ariès, de Marie-José Chombart de Lauwe et de Marina Bethlenfalvay déjà cités, les ouvrages d'Edward Shorter (*The Making of the Modern Family*, Londres, Collins, 1976, 369 p.), de Dominique Ottavi (*De Darwin à Piaget. Pour une histoire de la psychologie de l'enfant*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS histoire des sciences », 2001, 350 p.) et de Jean-François Dupeyron (*Nos idées sur l'enfance. Étude des représentations de l'enfance en Occident*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pour comprendre », 2010, 310 p.)

modèles familiaux, émancipation féminine, « conflit de générations »[11], principes d'éducation, statuts juridiques, fondements de la démocratie républicaine[12].

Dans son article « Childhood Times », Stephen Heath synthétise pertinemment tout ce que la représentation imaginaire de l'enfance est susceptible de révéler à l'égard de la société qui la pense :

> Culturally, the investment in childhood and the child locks on to just such an imagination-idealisation : the child is conceived as the very embodiment of the ideal and the reflection of some unchanging and inviolable value (with the treatment of children taken as supreme indication of the society's moral health and fitness) and the adult recognises childhood as ground and goal, the certainty of his or her value, a freedom of self (both enjoyment of the desired ideal self and release from the constraints of the socially interactive and constrained adult self – Hölderlin' "escape from myself")[13].

Si l'on admet, avec Heath, que « les soins accordés aux enfants sont considérés comme le meilleur indicateur de la santé morale d'une société », il faut alors envisager aussi bien l'envers de cet axiome : les maltraitances que l'enfant subit constituent le symptôme le plus affligeant de l'abjection[14] qui couve dans la société.

---

[11] Voir Rémi Lenoir, *Généalogie de la morale familiale*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2003, 587 p.

[12] La question de l'égalité des droits de l'enfant pousse la logique démocratique de l'émancipation des minorités à ses extrémités. Pour certains penseurs, octroyer aux enfants les mêmes droits qu'aux adultes – incluant les droits-libertés relatifs à l'autodétermination (liberté de pensée, de conscience et de religion) – revient à fragiliser les principes mêmes de l'éducation et de la transmission d'un héritage culturel. Voir Alain Renaut, *La Libération des enfants. Contribution philosophique à une histoire de l'enfance*, Paris, Bayard, 2002, 396 p.

[13] « Culturellement, l'investissement dans l'enfance et dans l'enfant s'ancre sur une telle imagination-idéalisation : l'enfant est conçu comme la personnification d'un idéal et le reflet de quelque valeur immuable et inviolable (de sorte que les soins accordés aux enfants sont considérés comme le meilleur indicateur de la santé morale d'une société) et l'adulte voit en l'enfance un fondement et un objectif, la certitude de sa valeur, une liberté individuelle (à la fois dans la jouissance que procure l'image fantasmée de soi, et dans la levée des contraintes imposées au soi adulte par les interactions sociales – « où m'irais-je bien fuir moi-même", écrivait Hölderlin). » (Je traduis les propos de Stephen Heath ; la phrase d'Hölderlin est, elle, tirée de la traduction qu'a faite Jean-Pierre Lefebvre de *Hypérion ou l'Ermite de Grèce* [*Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, Tübingen, Cotta, 1797-1799], Paris, GF Flammarion, 2005, p. 80.) Stephen Heath, « Childhood Times », *Critical Quarterly*, vol. 39, nº 3, « The End of Childhood » (octobre 1997), p. 18.

[14] Le mot « abjection » est entendu ici au sens radical que lui donne Julia Kristeva : « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du

La variété des enjeux auxquels la figure de l'enfant souffrant est corrélée (son rapport au temps et à l'histoire, à la subjectivité de l'individu, aux mutations sociales et institutionnelles) la rend extrêmement malléable d'un point de vue rhétorique, et explique qu'elle soit aussi largement sollicitée dans des discours obéissant à des impératifs argumentatifs contrastés – de l'allocution politique au message publicitaire, du traité scientifique au fait divers. En ce sens, on peut dire que le motif de l'enfance malheureuse constitue un véritable *topos* au sens aristotélicien : au prix de détours syllogistiques plus ou moins laborieux, toute cause est potentiellement défendable au nom de l'enfance et de son bien-être ; de même que toute dérive est virtuellement condamnable en raison des malheurs qu'elle risque de causer aux plus innocents. Sans compter que la charge pathétique associée à la figure de l'enfant souffrant lui confère une efficience persuasive redoutable. Doté d'un héritage religieux non négligeable (que l'on songe aux sacrifices au dieu Moloch ou au Massacre des Innocents), ce motif vient au discours sous la forme d'un oxymore qui condense et sémiotise des oppositions fortes entre la vulnérabilité des faibles et la violence des forts, l'authenticité et la rouerie, l'idéal du bien individuel et collectif et la réalité brutale des intérêts privés, l'innocence et la cruauté. La littérature n'est pas en reste : les noms d'Oliver Twist[15], de Cosette et Gavroche[16], de Gwynplaine[17], de Rémi[18], de Mouchette[19],

---

pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui. » (*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, p. 9.)

[15] Charles Dickens, *Oliver Twist*, Londres, R. Bentley, 1839, 3 vol.

[16] Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Pagnerre, 1862, 5 vol.

[17] Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, Lacroix, 1869, 4 vol.

[18] Hector Malot, *Sans famille*, Paris, Dentu, 1878, 2 vol.

[19] Georges Bernanos, *Nouvelle histoire de Mouchette*, Paris, Plon, 1936, 224 p.

de Brasse-bouillon[20] suffisent à rappeler que l'enfance malheureuse est de longue date un motif travaillé par la fiction romanesque[21].

Si l'enfance souffrante est présente depuis longtemps dans l'imaginaire social et littéraire, les significations qu'elle cristallise varient cependant en fonction du contexte historique, sous la pression des débats qui animent la société. Jamais l'enfant n'a fait l'objet d'autant de soins et d'attentions qu'aujourd'hui. Le droit à une « enfance heureuse » (il faut désormais y voir un pléonasme) s'est progressivement imposé comme un impératif démocratique qu'a satisfait, en 1989, la « Convention internationale des droits de l'enfant »[22]. Puisque l'intensité de la détresse ressentie devant l'enfance bafouée est à l'exacte mesure de la vigueur avec laquelle l'âge tendre est magnifié, force est d'admettre que notre époque, qui célèbre l'enfant roi et voit dans la prime jeunesse le dernier bastion de félicité face à la violence des rapports sociaux[23], éprouve une profonde horreur devant le scandale que constitue aujourd'hui l'enfance malheureuse. Aussi intolérante à la souffrance qu'elle est fascinée par les victimes[24], notre sensibilité a

---

[20] Hervé Bazin, *Vipère au poing*, Paris, Grasset, 1948, 279 p.

[21] Voir le second chapitre de l'ouvrage de Marina Bethlenfalvay, consacré à « L'enfant victime » (*Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle : esquisse d'une typologie*, *op. cit.*, p. 53-83.).

[22] Adoptée à l'ONU le 20 novembre 1989, elle était, en 2005, ratifiée par 192 pays. L'adoption de cette « Convention internationale des droits de l'enfant » a été préparée par plusieurs initiatives dans la seconde moitié du XXe siècle, notamment le Premier congrès international sur l'abus et la négligence envers les enfants, tenu en 1976, et la proclamation de l'« Année internationale de l'enfant » en 1979. Voir Jill E. Korbin, « Children, Childhoods, and Violence », *Annual Review of Anthropology*, vol. 32 (octobre 2003), p. 431-432.

[23] Caroline Eliacheff, *Vies privées. De l'enfant roi à l'enfant victime*, Paris, Odile Jacob, 1996, 153 p.

[24] Pour de nombreux anthropologues, psychanalystes, historiens et critiques littéraires, l'Occident contemporain se caractérise par sa fascination pour les victimes. Plusieurs penseurs posent même l'hypothèse que c'est désormais par la victime et non le héros, par la pitié et non la fierté que naît le sentiment d'appartenir à une communauté. Tzvetan Todorov fait la réflexion suivante : « Hommes politiques et vedettes de spectacle, eux-mêmes, ont compris qu'il ne suffisait pas d'apparaître comme des vainqueurs mais qu'il fallait de plus être associés à la cause des victimes. C'est certainement là un des changements les plus fascinants qui se sont opérés ces dernières années dans la société américaine : le remplacement de l'idéal héroïque par l'idéal victimaire. » (*L'Homme dépaysé*, Paris, Seuil, coll. « L'histoire immédiate », p. 216.) De même, Jean-Marie Apostolidès fait remarquer que « nous sommes aujourd'hui dans une société dominée par la victimisation. C'est une idéologie conquérante, dynamique, qui étend chaque jour ses conquêtes.

récemment promu l'enfant souffrant au rang de martyr paroxystique, comme l'atteste Georges Vigarello dans son *Histoire du viol* :

> Le crime brise une existence sacralisée, un être d'autant plus précieux que nos sociétés ont perdu certitudes et transcendances : « Lorsque l'avenir devient à ce point incertain, on projette tous ses repères sur l'enfant. » […] La différence s'impose avec un passé récent : l'enfant est promu en nouvelle victime d'une société abuseuse, « souffre-douleur substitué à l'ouvrier dans le rôle d'exploité », cause commune que se donne une collectivité après la chute des idéologies et le brouillage des finalités. Signe que l'institution familiale est depuis peu bouleversée. L'investissement extrême sur l'enfant victime dit autre chose que la seule compassion : une difficulté nouvelle à vivre la symbolique familiale, l'impératif du choix individuel tendant à s'opposer aux engagements générationnels et cherchant coûte que coûte à les préserver en les idéalisant[25].

En témoigne la vigueur inégalée avec laquelle les faits divers impliquant des enfants ont frappé l'imaginaire social des trente dernières années, que l'on songe à l'affaire Grégory (1984), à l'affaire d'Outreau (2004), à l'affaire Dutroux (Belgique, 2004) à l'affaire Courjault (également appelée l'affaire des « bébés congelés », 2006)[26].

L'idéologie s'est concrétisée en culture victimaire et cette culture demeurera dominante aussi longtemps que l'ensemble des groupes sociaux s'estimant lésés ne seront pas intégrés dans la Société. » (*Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Paris, Exils Éditeur, 2003, p. 337.) Plusieurs autres ouvrages, essentiels pour les réflexions menées dans ce travail, font état du tournant victimaire de la société occidentale contemporaine : celui de Guillaume Erner, *La Société des victimes*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2006, 223 p. ; celui de Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière, *Le Temps des victimes*, Paris, Albin Michel, 2007, 293 p. ; et, dans une moindre mesure, celui de Pascal Bruckner, *La Tentation de l'innocence*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1995, 312 p.

[25] Georges Vigarello, *Histoire du viol. XVIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 281-282. La première citation est tirée de l'article d'Antoine Garapon, « Leçons d'un automne belge », *Esprit*, nº 227, « Malaise dans la filiation » (décembre 1996), p. 141. ; la seconde est tirée d'un entretien qu'a donné Philippe Ariès à Jean-Bertrand Pontalis (*Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 19, « L'Enfant » (printemps 1979), p. 20.)

[26] Pour des analyses diachroniques du traitement que les médias accordent à la souffrance de l'enfant du XIXe siècle à aujourd'hui, voir les travaux d'Anne-Claude Ambroise-Rendu, notamment les articles « Un siècle de pédophilie dans la presse (1880-2000) : accusation, plaidoirie, condamnation », *Le Temps des médias*, nº 1, « INTERDITS. Tabous – Transgressions – Censures » (automne 2003), p. 31-41. ; et « Les récits d'abus sexuels sur enfants depuis le 19e siècle jusqu'à aujourd'hui : du fait divers au problème de société », *Les Cahiers du journalisme*, nº 17, « Faits divers, Faits de société » (été 2007), p. 240-253.

En toute logique, cet intérêt affligé pour l'enfance malheureuse s'en ressent aussi dans la présence remarquable de ce motif au sein de la production littéraire récente en France. Pour les mêmes raisons qui expliquent la malléabilité de ce lieu argumentatif, le *topos* de l'enfant souffrant – entendu cette fois comme une situation narrative récurrente[27] – fait l'objet de traitements littéraires extrêmement diversifiés. Loin de déterminer un corpus homogène et autonome, la présence de ce *topos* dans le récit se greffe aux enjeux qui travaillent les poétiques contemporaines, si bien que l'ensemble des textes rassemblés autour de ce critère, dans leur diversité, recouvre peu ou prou le paysage littéraire des dernières décennies.

La topique de l'enfant malheureux s'intègre à des relectures de l'Histoire : *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec (1975) fournit le modèle le plus accompli de l'entrelacement entre la douleur intime et les catastrophes historiques. On retrouve cette intrication, par exemple, dans le roman à ferment autobiographique *Un paysage de cendres* d'Élisabeth Gille (1996), où deux orphelines cherchent, dans une France dévastée par les horreurs de la Seconde Guerre mondiale, à reconstruire leur identité en retraçant leurs origines familiales déroutées par la furie nazie. À l'opposé du spectre que balaient ces relectures littéraires de l'Histoire, le récit *Un roi sans lendemain* de Christophe Donner (2007) propose une étonnante interprétation de la Révolution française et suggère que la proclamation de la République repose moins sur les idéaux de liberté, d'égalité et de fraternité, que sur le meurtre collectivement accompli de Louis XVII, l'enfant-roi.

En tant qu'elle constitue le symptôme de profonds malaises sociaux, l'enfance malheureuse intervient aussi dans des récits qui posent un diagnostic

---

[27] C'est le sens que donnent au terme *topos* les chercheurs de la SATOR dans leurs études sur la topique narrative. Voir Nathalie Ferrand et Michèle Weil (dir.), *Homo narrativus. Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*, Montpellier, Publications de l'université Paul-Valéry, 2001, 402 p.

accablant à l'égard des institutions et des structures qui régissent les rapports de l'individu à la collectivité. Dans le sillage du roman *La Vie devant soi* de Romain Gary (1975), plusieurs récits développent une critique sociale rendue d'autant plus incisive que la présence d'enfants meurtris au centre de leur intrigue conduit à juger inadmissibles les situations qui y sont décrites. À rebours de l'idée répandue selon laquelle les parents sont garants du bien-être de leurs enfants, Yann Quéffelec met en scène, dans *Les Noces barbares* (1985), un jeune héros dont les meurtrissures physiques et psychologiques procèdent d'une mère elle-même blessée, suggérant que la souffrance ne trouve pas nécessairement sa source dans un ennemi distant, mais qu'elle peut aussi provenir d'un être tendre et proche. Malaise familial et malaise social s'entremêlent de semblable manière dans *Éboueur sur échafaud* (2003) d'Abdel Hafed Benotman : le jeune Faraht Bounoura est si malmené par tout ce qui l'entoure, par son père violent, par sa mère à demi folle, par l'hostilité des gens du quartier où il grandit, par la cruauté de la grande ville, qu'il en vient à aimer comme si elle était son premier véritable « chez soi » la cellule de prison où on l'enferme. L'œuvre de Thierry Jonquet, qui navigue entre la tradition du roman social et les sous-genres du polar ou du roman noir, est également attentive au sort parfois terrible que la société réserve à ses enfants. Les récits entremêlés de *Moloch* (1998), celui d'une enquête visant à résoudre le meurtre sordide de quatre enfants et celui d'une mère soupçonnée d'empoisonner sa fille à petit feu, conduisent Jonquet à présenter la cruauté des adultes envers les enfants non pas comme un acte isolé, en marge d'une société paisible, mais comme le symptôme plus angoissant d'une barbarie sociale généralisée.

Ces critiques sociales véhémentes trouvent aussi à s'alimenter à la dure réalité des banlieues françaises, où l'exclusion de l'altérité confine la jeunesse dans un présent sombre et sans espoir. Thierry Jonquet, à nouveau, se montre particulièrement attentif au conflit inextricable des revendications individuelles et aux délinquances petites et grandes qui crispent l'univers périurbain. Dans *Ils sont*

votre épouvante et vous êtes leur crainte (2006), divers points de vue exposent toute la complexité des facteurs sociaux qui, par une sorte de fatalité, ont conduit à l'automne 2005 à l'embrasement des banlieues. Jonquet pose un diagnostic catastrophique sur l'avenir réservé à la jeunesse de la France, symbolisé à la fin du roman par le suicide d'un enfant qui se défenestre du haut de sa tour d'habitation. Cette idée d'une génération sacrifiée trouve aussi un écho dans certains textes de J.M.G Le Clézio, notamment dans *Poisson d'or* (1997), où le destin brisé de la petite Laïla, volée à sa famille, violée et maltraitée, ne trouve que péniblement à se dénouer au prix de voyages dans un Occident brutal. À son enfance perdue au bled correspond la perte de son enfant par une fausse couche, minant là encore l'association symbolique de la jeunesse à un avenir radieux.

Enfin, une très large part du corpus contemporain est composée de récits qui, en interrogeant la sphère intime et la construction de l'identité, mettent au jour des souffrances personnelles – tantôt malaises diffus, tantôt douleurs aiguës – ayant trait à des souvenirs d'enfance. C'est le cas, par exemple, d'Annie Ernaux qui, dans *La Honte* (1996), se remémore le geste sidérant qu'a eu son père lorsqu'à la suite d'une dispute conjugale anodine, il a tenté de tuer sa mère. Pour Jean-Yves Cendrey, les blessures de son enfance sont encore vives lorsque, devenu adulte et père, il dénonce l'instituteur de son village, pédophile avéré qui a ruiné des dizaines d'enfances dans l'impunité et la complicité silencieuse des autres habitants. De ces événements douloureux, il tire un récit vindicatif, *Les Jouets vivants* (2005), qui entremêle le souvenir du martyre que lui a infligé son père alcoolique et violent au récit des atrocités présentes qu'il a été le premier à signaler. Dans des formes plus résolument fictionnelles, des auteurs comme Sylvie Germain ou Denis Lachaud mettent en scène des personnages aux prises avec un passé familial obscur qui pèse lourdement sur leur enfance et requiert d'être dévoilé pour que les individus concernés trouvent enfin à s'apaiser. La première relate, dans *Magnus* (2005), l'histoire troublée d'un enfant rendu amnésique qui

découvre petit à petit, entre les mensonges et les illusions dont il a été bercé, la vérité de ses origines et de ses premières années : son adoption, le suicide de sa mère et la véritable identité de son père, médecin au service des SS émigré en Amérique latine après la déroute de l'Allemagne nazie. Le second, dans *J'apprends l'allemand* (1998), montre un jeune héros empêtré dans des héritages familiaux conflictuels datant, eux aussi, de la Seconde Guerre mondiale. À sa quête d'une identité qui s'ancrerait non pas dans la famille mais dans la langue honnie se nouent des questionnements sur son orientation sexuelle.

Relectures de l'histoire, explorations aux sources d'identités en crise, critiques des dérives sociales du monde contemporain : les écritures de l'enfance souffrante se superposent aux grands enjeux thématiques qui caractérisent aujourd'hui la production littéraire en France[28]. Elles en épousent également la diversité de ses formes, en mettant en œuvre des poétiques narratives contrastées : de l'autobiographie de facture classique à la fiction assumée, en passant par le récit de filiation (douloureuse)[29], par les démarches autofictionnelles, par le détournement des modèles du récit d'enfance. Ces poétiques narratives peuvent aussi s'alimenter dans les rubriques de faits divers. C'est le cas, par exemple, d'Emmanuel Carrère, qui a trouvé, dans l'affaire Romand (du nom de cet homme

---

[28] Ces enjeux contemporains de la littérature sont détaillés dans la somme que constitue l'ouvrage de Dominique Viart et Bruno Vercier (en collaboration avec Franck Evrard), *La Littérature française au présent. Héritages, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, 511 p.) La cartographie du paysage littéraire contemporain s'affine de plusieurs ouvrages collectifs, notamment ceux parus dans la collection « Écritures contemporaines » publiée aux éditions des Lettres modernes Minard. D'autres travaux collectifs d'envergure méritent d'être signalés, parmi lesquels figurent les actes du colloque « Vers une cartographie du roman français depuis 1980 » (Paris, Sorbonne, 23-25 mai 2002) dirigés par Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre et parus sous le titre *Le Roman français au tournant du XXIe siècle* (Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, 589 p.) ; les actes du colloque *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, dont la publication a été dirigée par Michel Collomb (Montpellier, Centre d'étude du vingtième siècle, Université Montpellier III, 2005, 300 p.) ; ainsi que les actes du congrès « Voix du contemporain », publiés sous la direction de Gianfranco Rubino (*Voix du contemporain. Histoire, mémoire, réel dans le roman français d'aujourd'hui*, Rome, Bulzoni, coll. « Studi e testi », 2006, 229 p.).

[29] À propos de la poétique contemporaine du récit de filiation, voir l'ouvrage de Laurent Demanze, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2008, 403 p.

dont le gouffre intérieur l'a conduit, en 1993, à tuer enfants, femme et parents), l'inspiration d'un roman, *La Classe de neige* (1995), et la matière d'un récit, *L'Adversaire* (1999). D'autres auteurs délaissent quant à eux le réalisme qui caractérise le plus souvent les restitutions littéraires des douleurs enfantines. Dans un récit à la forme étonnante, *Vu du ciel* (1990), Christine Angot se met en scène dans le rôle singulièrement ésotérique d'intercesseur avec le monde séraphique, pour relayer la parole de la jeune Séverine, qui, depuis les sphères célestes où elle se trouve désormais, raconte le viol et le meurtre qui l'ont faite ange. Réinvestissant le répertoire topique du conte, Sylvie Germain, dans *L'Enfant Méduse* (1991), relate l'épopée mystique de Lucie, victime d'inceste fraternel, qui puise dans une communion sensible avec la nature et les symboles de la mythologie la force de renverser son destin.

Ces exemples, tirés d'entre les nombreux textes qui composent ce corpus foisonnant et kaléidoscopique, suffisent à montrer combien la topique narrative de la souffrance de l'enfant peut être apprêtée à divers traitements littéraires. La récurrence de ce motif dans le roman contemporain, si elle est justifiée en partie par l'attention, inégalée dans l'histoire de l'Occident, que nous portons aujourd'hui au bien-être et au bonheur des enfants, s'explique aussi par les mutations qu'a connues la littérature française depuis les années 1980[30]. Les dernières avant-gardes modernes, manifestant un soupçon radical à l'égard des modes consacrés de représentation, revendiquaient la clôture de leurs textes, le verrouillage de leurs objets dans des dispositifs formels élaborés, mais dénués de toute référentialité directement ouverte sur le monde – en un mot, des textes intransitifs. Dans son article « Écrire avec le soupçon », Dominique Viart

[30] Pour une justification de cette périodisation, du reste largement admise aujourd'hui, voir l'article de Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans Michèle Touret et Francine Dugast (dir.), *Le Temps des lettres : quelles périodisations pour l'Histoire de la littérature française du XXe siècle ?,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, p. 317-336.

synthétise ainsi le climat intellectuel et esthétique de cette période qui précède celle que l'on dit aujourd'hui « contemporaine » :

> Les années cinquante - soixante-dix avaient en effet favorisé, notamment sous l'influence de la pensée structurale et de ce qu'on appelle encore, faute de mieux, le « nouveau roman » puis le « nouveau nouveau roman », une littérature puissamment intransitive, délivrée des « illusions » de la représentation, de la subjectivité et du réalisme. Une rupture épistémologique posée entre le verbe et son référent semblait condamner ces dernières avant-gardes à ne pouvoir travailler que la *forme* des œuvres[31].

Un virage s'amorce dans les années 1980, en raison, entre autres, du sentiment que la grande marche des avant-gardes s'est épuisée, qu'elle a été réduite à la fin des années 1970 à n'être plus qu'une « tradition de la nouveauté » qui, de l'avis même de Philippe Sollers, n'a plus rien de la subversion qu'elle présentait auparavant[32]. Cet épuisement de la logique de rupture qui dynamisait les avant-gardes modernes se conjugue avec un appel du réel lui-même, dont aucun discours ne semble plus apte à rendre un compte satisfaisant. Sous l'effet conjugué de la faillite des idéaux progressistes au service de valeurs humanistes et de la défection des programmes idéologiques séculaires qui naguère partageaient le monde, la société contemporaine et ses mutations aussi rapides que profondes acquièrent peu à peu une opacité nouvelle, que les sciences humaines ne semblent plus tout à fait capables d'atténuer. Dominique Viart résume cette mutation fondamentale des tâches et enjeux assignés à une littérature « rattrapée par le réel », après cette période où, dans ses formes les plus exigeantes, elle ne

---

[31] Dominique Viart, « Écrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain », dans Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas et Dominique Viart, *Le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères – adpf, 2002, p. 138, en ligne : <http://www.institutfrancais.com/adpf-publi/folio/textes/roman.pdf>

[32] Dans un entretien donné en mars 1980 à Chowki Abdelamir, Sollers affirme, non sans une pointe d'ironie désabusée : « Aujourd'hui, dire que cette expérience d'avant-garde se poursuit, c'est fallacieux. C'est devenu académique, l'avant-garde, vous comprenez. Le poète d'avant-garde est parfaitement prévu sur l'échiquier, il n'a plus aucune fonction subversive [...]. Avant-garde c'était un terme qui voulait dire que la société allait suivre, évoluer, etc. ; eh bien, des expériences multiples montrent que, pas du tout, il y a une contradiction, et les gens d'avant-garde se retrouvent dans des places figées, ce sont des perroquets, si vous voulez, du pouvoir. » (« On n'a encore rien vu », *Tel Quel,* nº 85 (automne 1980), p. 21.)

s'adonnait plus qu'à des jeux sur les structures du langage et la grammaire du récit :

> C'était sans compter la pression du monde et oublier la faculté de la littérature à *mettre en œuvre* les expériences individuelles et les questions collectives. Aussi, ces « objets » se sont-ils à nouveau imposés aux écrivains, qu'il s'agisse d'écrivains confirmés dont on a vu l'œuvre s'infléchir vers ces questions, ou d'autres, plus jeunes, qui semblent n'être venus à la littérature qu'avec le désir d'écrire autour du sujet, du réel, de la mémoire historique ou personnelle… Sans ignorer les critiques des décennies précédentes, la littérature contemporaine redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée. C'est pourquoi nous proposons de l'appeler « transitive », comme on le dit, en grammaire, des verbes qui admettent un complément d'objet[33].

Si l'on admet, avec Dominique Viart, que la littérature française trouve à se renouveler sous l'effet de « la pression du monde », on peut poser l'hypothèse que cette pression s'exerce avec d'autant plus de force lorsque les malaises de la civilisation contemporaine s'incarnent dans la figure intolérable de l'enfant souffrant.

Parmi le vaste corpus que forment les récits se donnant pour objet d'écriture l'enfance malheureuse, certains, sur lesquels porte cette recherche, se signalent par le déplacement singulier qu'ils opèrent dans le traitement du thème. Prenant acte de son caractère radicalement insensé, les auteurs de ces textes cherchent moins à rendre raison de ce scandale qu'à inventer les moyens linguistiques, stylistiques et narratifs qui permettent de l'exprimer sans en atténuer la part d'insondable et d'inouï, sans en assourdir la stridence. Tous différemment, ils cherchent à reproduire dans la matière textuelle ce vacillement de la raison, à introduire du flottement là où l'axiologie commande des jugements définitifs. Pour eux, la souffrance de l'enfant, avant d'être *dénoncée*, doit encore trouver les moyens d'être *énoncée*. Si bien que la représentation de l'enfance souffrante en vient à constituer, pour ces auteurs, une pierre de touche sur laquelle s'éprouvent

---

[33] Dominique Viart et Bruno Vercier (en collaboration avec Franck Evrard), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, *op. cit.*, p. 14.

la parole, la langue, le récit – enfin, la littérature. Cherchant à exprimer l'innommable, c'est, en définitive, les limites de cette transitivité avec laquelle la littérature vient à peine de renouer qu'ils interrogent.

La déviation de la représentation de l'enfant souffrant vers des enjeux d'énonciation et de poétique rassemble, par-delà leur hétérogénéité poétique et diégétique, les six récits envisagés dans ce travail : *Viol* de Danièle Sallenave (1997)[34], *L'Enfant éternel* de Philippe Forest (1997)[35], *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume (2001)[36], *Tom est mort* de Marie Darrieussecq (2007)[37], *Les Mains gamines* d'Emmanuelle Pagano (2008)[38] et *Un petit viol* de Ludovic Degroote (2009)[39]. Le partage des mêmes interrogations est d'autant plus étonnant, et d'autant plus significatif, que les formes singulières que ces récits adoptent et les événements qu'ils relatent sont variés.

Dans une fiction entièrement dialoguée, *Viol* rapporte les conversations qu'on eues deux femmes, l'une interrogeant l'autre au sujet de la condamnation de son mari pour viol incestueux. Divers facteurs empêchent les interlocutrices d'affronter directement le récit des sévices : les usages sociaux de la parole (retenue et bienséance), les affects provoqués par l'objet du discours (gêne, honte,

---

[34] Danièle Sallenave, *Viol. Six entretiens, quelques lettres et une conversation finale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1997], 185 p. Désormais, les renvois à la même édition de ce roman seront signalés dans le corps du texte par la mention *V* suivie du numéro de page.

[35] Philippe Forest, *L'Enfant éternel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1997], 397 p. Désormais, les renvois à la même édition de ce récit seront signalés dans le corps du texte par la mention *EÉ* suivie du numéro de page.

[36] Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*, Paris, Farrago/Gallimard, coll. « Folio », 2003, [Farrago/Leo Scheer, 2001], 132 p. Désormais, les renvois à la même édition de ce récit seront signalés dans le corps du texte par la mention *CS* suivie du numéro de page.

[37] Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, Paris, P.O.L., 2007, 246 p. Désormais, les renvois à la même édition de ce roman seront signalés dans le corps du texte par la mention *TEM* suivie du numéro de page.

[38] Emmanuelle Pagano, *Les Mains gamines*, Paris, P.O.L., 2008, 169 p. Désormais, les renvois à la même édition de ce roman seront signalés dans le corps du texte par la mention *MG* suivie du numéro de page.

[39] Ludovic Degroote, *Un petit viol / Un autre petit viol*, Paris, Seyssel, Champ Vallon, 2009, 93 p. / 93 p. Désormais, les renvois à la même édition de ce récit seront signalés dans le corps du texte par la mention *UPV* suivie du numéro de page.

culpabilité, désarroi), mais aussi les limites imposées par la langue elle-même, dont le répertoire lexical semble insuffisant à désigner des actes proprement innommables. Si bien que les deux femmes finissent par ne plus parler que de la difficulté qu'elles éprouvent à communiquer, à se comprendre mutuellement. Toute la virtuosité stylistique du texte de Sallenave repose sur ce pari qui consiste à faire tenir le silence dans la parole même.

L'œuvre littéraire de Philippe Forest, qu'inaugure *L'Enfant éternel*, est entièrement catalysée par la douleur que lui cause la mort de sa fille, emportée à cinq ans par un cancer. Dans une prose sobre, cet universitaire spécialiste de la littérature moderne cherche à restituer à la fois l'enchaînement des traitements médicaux qui, de rémissions en rechutes, n'ont pas réussi à conjurer l'absurde fatalité, et le délitement progressif des moyens de la parole devant l'inouï. Le deuil de sa fille s'entrelace ainsi à la prise de conscience de la vacuité des mots face au scandale absolu que constitue la perte d'un enfant pour ses parents.

C'est encore le deuil d'un enfant pour ses parents qui fait la matière – fictionnelle, cette fois – de *Tom est mort* de Marie Darrieussecq. Dans ce roman narré à la première personne, une mère endeuillée relate non pas les circonstances de la mort de son fils, mais bien plutôt la rupture que cet événement a provoquée dans son être, dans sa perception du monde et du temps et, surtout, dans son rapport au langage. Sa détresse s'est d'abord exprimée dans un cri dément, avant qu'une profonde aphasie ne la gagne. Elle a, depuis, retrouvé l'usage de la parole, mais les mots qu'elle parvient de nouveau à prononcer ont à jamais perdu leur sens.

La démarche radicalement autofictionnelle de Chloé Delaume prend sa source dans un traumatisme datant de l'enfance et qui fait la matière du *Cri du sablier*. Un jour de juin, à son retour de l'école, la jeune Chloé assiste à une scène terrifiante : le meurtre de sa mère par son père, lequel menace ensuite l'enfant avant de mettre fin à ses jours. La prose volcanique de Delaume répond à une

exigence bien précise : reporter dans le style la fracture que cet événement sidérant a provoquée dans l'ordre du *logos*, entendu comme la raison incarnée par le langage. Déconstruisant les rigidités lexicales, grammaticales et syntaxiques de la langue, l'auteure puise dans la sensualité musicale des mots les ressorts d'assemblages mélodiques et joue de l'expressivité du son pour se soustraire à l'empire du sens.

Dans *Les Mains gamines*, quatre narratrices racontent tour à tour le drame vécu par un cinquième personnage, une élève de CM2 que ses camarades de classe ont quotidiennement violée de leurs mains juvéniles. Trente ans après qu'ont eu lieu ces actes jamais dénoncés, ceux qui ont feint de ne pas entendre les plaintes de la fillette sont affligés de dysacousies douloureuses, tandis que la victime devenue adulte exorcise dans une prose violente le crime qui a brisé son enfance. Le dispositif narratif du roman d'Emmanuelle Pagano, qui croise des points de vues obliques, ainsi que le déploiement de métaphores puissantes, filées d'une voix à l'autre, donnent à ressentir toute la force du silence et des non-dits qui sclérosent le milieu rural servant de cadre au calvaire de l'enfant.

Enfin, dans *Un petit viol*, Ludovic Degroote cherche à restituer, par une écriture fragmentaire térébrante, le désarroi qui l'habite depuis qu'il a été victime d'attouchements pédophiles par un ami de la famille. Trop jeune au moment des faits pour en mesurer la portée, trop suspicieux aujourd'hui à l'égard du prisme déformant de la mémoire, Degroote navigue péniblement entre les évaluations contrastées d'actes inintelligibles, incapable de se défaire de la honte et de la culpabilité qu'il éprouve encore. Ce flottement axiologique se fait défaillance lexicale : de fragment en fragment, il prend conscience de l'impropriété du mot « viol » pour désigner sa blessure et s'efforce de trouver des solutions stylistiques qui permettent d'assouplir la fermeté de la sémantique, d'admettre une part d'incertitude dans la distribution des rôles que la dénomination impose.

Ces textes nouent l'une à l'autre deux représentations : celle de l'enfance souffrante, ce scandale radical qui demande à être (d)énoncé et devant lequel le silence est coupable ; et celle de la parole elle-même, ses vertus et ses moyens parfois limités, les structures contraignantes de la langue et du récit sur lesquels plane toujours le soupçon moderne. Aussi singulières soient-elles, les démarches de ces six auteurs opèrent toutes la même déflexion métadiscursive, qui engage une réflexion sur les entraves à la transitivité, ces écueils qui s'expriment communément dans un ensemble de termes formés avec le préfixe négatif *in-* : *indicible*, *incommunicable*, *inexprimable*, *innommable*, *ineffable*. Or, ces six auteurs, qui font œuvre de littérature en explorant la béance de l'irrationnel et les failles de l'énonciation, tiennent aussi le pari que ce travail opiniâtre du style et de la langue puisse donner à leurs textes une pertinence nouvelle à l'égard du réel. En cela se dégage une exigence éthique[40] dans le rapport de la littérature au monde.

---

[40] L'importance accordée à l'éthique – dans toutes les acceptions qu'on peut lui donner – émerge actuellement dans la critique comme un critère prépondérant dans la caractérisation de la littérature contemporaine. Dès 1990, Aron Kibédi Varga voit une donnée fondamentale de la pensée postmoderne dans « cette exigence éthique rigoureusement maintenue aussi bien contre la pensée totalitaire injuste que contre le formalisme éthiquement indifférent ». (Aron Kibedi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77 « Situation de la fiction » [février 1990], p. 7.) En ce qui concerne plus spécifiquement le domaine littéraire, un numéro récent de la revue *Études françaises* consacré aux « Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience », fait état de cette inflexion éthique des œuvres contemporaines. Dans la présentation du dossier, les codirectrices de cette publication notent que « parler d'"éthique" et de "responsabilité" à propos de la littérature aujourd'hui, ce n'est donc pas rejouer la question de l'engagement telle qu'elle a pu être débattue par les écrivains au lendemain de la Seconde Guerre mondiale ; mais plutôt, après "l'ère du soupçon" qui a conditionné la relation de la littérature au réel jusqu'aux années 1970, tenter de fédérer le type de questionnement qui apparaît lorsque la littérature se donne pour enjeu ce qu'on pourrait appeler, en référence aux remarques précédentes, le problème de vivre. » (Maïté Snauwaert et Anne Caumartin, « Présentation. Éthique, Littérature, Expérience », *Études françaises*, vol. 46, nº 1, « Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience » (2010), p. 7.) Dans ce même dossier, Isabelle Daunais affirme encore plus fermement le caractère résolument contemporain de l'exigence éthique en littérature : « une "littérature éthique" désigne des corpus relativement précis. De façon large, ces corpus sont ceux de la littérature contemporaine ; c'est du moins ce qu'on peut déduire de l'hypothèse posée par ce dossier, qui, sans parfaitement trancher en faveur de la nouveauté, laisse entendre que l'éthique répond à une expérience sinon à une exigence contemporaine : après l'ère de l'engagement, après celle du soupçon, la littérature d'aujourd'hui formulerait de nouveaux critères pour fonder sa valeur et sa nécessité. En cela, l'éthique serait le nom d'une nouvelle période de l'histoire littéraire, ou d'un nouveau courant, de ce par quoi on

Le survol du corpus qui fera l'objet de cette thèse en aura donné l'intuition : la langue, le texte, le style, la littérature ne sont pas seulement le support des représentations qui forment les réseaux de sens dont se compose l'imaginaire social. Ces notions se présentent elles-mêmes à l'esprit sous la forme de représentations imaginaires plus ou moins fantasmées ou idéalisées, inscrites dans un certain état de la culture à une époque et dans une société données. La variabilité historique des critères de « littérarité » suffit à le rappeler : les objets, les fonctions, les vertus et les limites de la littérature, et par-delà elle, de la parole et de la langue en général sont soumises aux mêmes fluctuations que toute autre représentation – avec lesquelles, du reste, elles sont en constante interaction. Et comme toute représentation, celles des faits de langue et de littérature ont leur histoire ; une histoire qui engage, selon la formule de Ricoeur, « le débat entier de l'homme parlant et du monde[41] » et qui remonte aux temps immémoriaux de la civilisation, certes, mais une histoire qui a néanmoins connu récemment des inflexions significatives.

Du structuralisme au poststructuralisme, à la déconstruction et au postmodernisme philosophique, les grandes figures intellectuelles de la seconde moitié du XXe siècle (de Lacan à Derrida, en passant par Bataille, Deleuze, Lyotard, et beaucoup d'autres) ont imprimé à la philosophie et aux sciences humaines un virage linguistique (*linguistic turn*). Cet événement dans l'histoire des idées a profondément modulé notre façon d'analyser, de comprendre et de concevoir la langue et la littérature. L'ensemble des théories hétéroclites qui forment le domaine de la *French Theory* constitue un héritage intellectuel majeur[42] avec lequel écrivains et critiques doivent aujourd'hui composer, que ce soit en en

---

reconnaîtra la production (ou une certaine production) de notre époque. » (Isabelle Daunais, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde partagé », *Études françaises*, vol. 46, nº 1, « Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience » (2010), p. 65.)

[41] Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1975, p. 161.

[42] Au sujet de l'histoire et de la réception américaine et européenne de la *French Theory*, voir l'ouvrage de François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, 367 p.

prolongeant les perspectives ouvertes dans la modernité ou en prenant leurs distances d'avec elles et en aménageant de nouveaux appareils critiques pour penser les rapports entre le texte et le monde.

L'essor des *cultural studies* dans les milieux anglo-saxons et de la sociocritique dans la francophonie (en particulier belge et québécoise) témoigne du renouvellement des cadres théoriques par lesquels la critique cherche désormais à dépasser l'idée d'une littérature autarcique, désengagée du monde. Ces perspectives orientent cependant la pensée dans des directions épistémologiques distinctes. Croisant des disciplines aussi diverses que la sociologie, l'anthropologie, l'ethnologie et la psychanalyse, les *cultural studies* entendent retisser ce lien entre la littérature et le monde en s'attachant aux déterminismes sociaux de la création : le sexe (*gender* et *women studies*), l'orientation sexuelle (*queer studies*), l'histoire des populations (*post-colonial* et *slave studies*), etc. Parmi ces diverses ramifications, les *trauma studies*[43] se signalent parce qu'elles considèrent que ces déterminismes peuvent provenir non seulement de la condition sociale du créateur, mais aussi d'un traumatisme dans son histoire personnelle. Pour l'ensemble des *cultural studies*, la littérature (une œuvre particulière ou un corpus présentant des récurrences thématiques et formelles) est conçue comme la manifestation artistique de l'appartenance de son/ses auteur(s) à un groupe d'individus partageant un caractère commun ou une histoire personnelle semblable – quand elle n'est pas le moyen de transcender cette condition.

---

[43] Les *trauma studies* sont représentées, entre autres, par les travaux de Shoshana Felman et Dori Laub (*Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Ppsychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992, 294 p.), de Cathy Caruth (*Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, 154 p.), de Leigh Gilmore (*The Limits of Autobiography : Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, 163 p.), de Judith Lewis Herman (*Trauma and Recovery*, Londres, Pandora, 2001, 292 p.) et de Roger Luckhurst (*The Trauma Question*, New York, Routledge, 2008, 256 p.).

La sociocritique effectue, en quelque sorte, le mouvement inverse : partant du texte lui-même[44], et mettant à profit les outils d'analyse mis au point au temps d'un structuralisme radicalement textualiste, elle procède à une éversion du résultat des analyses internes vers l'imaginaire social. Ce qu'explique Pierre Popovic :

> La lecture ne doit jamais être refermée sur la bourgade littéraire, mais prolongée vers et par des mots, des langages, des discours ; elle doit être ouverte sur la *semiosis sociale*, prise particulièrement ou en totalité selon les cas. En termes concrets, il s'agit de considérer « le dedans du texte » (Duchet) et de faire voir en procédant par induction comment l'écriture du texte est branchée sur des langages sociaux, des répertoires lexicaux, des entrelacs de représentations ou de simulacres mobilisables dans le moment historique et dans l'état de société considérés[45].

Le pari de la sociocritique consiste à admettre qu'il peut exister une telle chose que la singularité des textes littéraires (en regard des autres genres discursifs et dispositifs sémiotiques). Or cette singularité, qui requiert chaque fois d'être attestée, se gagne à la mesure des déplacements qu'un texte opère sur les représentations de l'imaginaire social. C'est le travail de la sociocritique de montrer à l'œuvre ces reformulations dynamiques qui confèrent à la littérature sa pertinence épistémologique à l'égard du monde.

---

[44] Régine Robin formule très clairement ce parti pris sociocritique d'une analyse attentive *d'abord* au texte, parti pris qui la distingue d'une sociologie externe de la littérature, comme des *cultural studies* : « Sociologie du champ littéraire, des institutions, sociologie de la lecture, de la réception, voire (mais c'est déjà plus périlleux et souvent contestable) sociologie des genres, des formes. Toute cette sociologie qui est bien une *sociologie* touche de près aux conditions de production du texte, aux effets sociaux du texte et non à l'inscription du social dans le texte autrement que comme effet de champ, effet de prisme ou de stratégie. La sociocritique n'est pas une sociologie, mais une théorie d'analyse du texte littéraire, du socio-texte. Pas plus qu'elle n'est une histoire, histoire littéraire, histoire des idées ou histoire culturelle. La visée de la sociocritique, c'est le statut du social dans le texte et non le statut social du texte, c'est le statut de l'historicité dans le texte et non le statut historique du texte. » (Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 101.)

[45] Pierre Popovic, « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique — L'École de Montréal », *Revue des sciences humaines*, nº 299, « Le roman parle du monde » (octobre 2010), p. 15.

La présente recherche s'inscrit dans cette perspective critique, sur la base d'une conviction forte, mais moyennant deux précautions. La première précaution a trait à la contemporanéité de l'objet de cette étude. Si la démarche sociocritique ne requiert pas du chercheur qu'il la mette en œuvre exclusivement sur des corpus suffisamment éloignés par la culture ou par l'histoire pour avoir, à leur égard, une distance critique, il faut tout de même admettre que l'étude sociocritique de la production littéraire contemporaine présente une difficulté supplémentaire. Si mes origines québécoises me permettent de revendiquer un certain écart devant le paysage culturel français, cet écart est infime en regard des composantes majeures de l'imaginaire social occidental d'aujourd'hui. Cette limite est indépassable : il serait illusoire de prétendre adopter une position de parfait surplomb épistémologique à l'égard du « rêve éveillé » qu'entretient sur elle-même la société française. Or, pour le dire avec Pierre Popovic, « l'imaginaire social n'est pas une sorte de ciel platonicien, en surplomb d'une vie sociale dont il serait séparé par un champ d'illusions ou d'apories[46] ». Il n'existe que dans les discours et les images qui en sont à la fois le support et le lieu de déplacements féconds. Ces dispositifs sémiotiques sont, eux, beaucoup plus facilement objectivables, et l'analyse de leurs composants ne souffre pas de leur contemporanéité.

La seconde précaution découle de la première : la production littéraire et sa critique immédiate sont mutuellement contemporaines. J'entends par là qu'elles affrontent des enjeux semblables et cherchent à résoudre des problèmes analogues avec leurs moyens propres : les écrivains, par une *mise en œuvre* esthétique ; les critiques, par l'élaboration de nouveaux appareils conceptuels. Cet « effet de contemporanéité » de la théorie et des textes littéraires se ressent d'autant plus fortement lorsque l'on considère, comme c'est le cas dans cette thèse, que la littérature et la langue constituent elles-mêmes des représentations imaginaires dont l'histoire est modelée en grande partie par les apports d'écrivains

---

[46] Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, *op. cit.*, p. 25.

et de penseurs. La sociocritique, au même titre que les théories structuralistes ou les *cultural studies*, définit la littérature d'après les concepts qui lui sont propres :

> Ce qui est appelé par convention « littérature » est ce qui résulte d'une formalisation problématique de l'imaginaire social, aussi bien sur le plan du système générique que sur le plan des textes. Cette mise en forme est problématique parce que les textes littéraires (et artistiques) sont susceptibles d'installer une distance sémiotique à l'intérieur et à l'égard de cet imaginaire social justement pour la raison qu'ils activent, individualisent les cinq modes de sémiotisation prédécrits [narrativité, poéticité, cognitivité, iconicité, théâtralité]. Ils sont clairement dans un continuum sémiotique avec lui. Ils en dérivent, ils le travaillent, ils le pourvoient. L'objectif propre de la sociocritique consiste à mesurer cette distance sémiotique sur le fond de ce continuum et à la comprendre[47].

L'analyse du discours social, telle que la pratique Marc Angenot, assigne elle aussi des facultés, des fonctions et des privilèges épistémologiques à la littérature, lesquels se gagnent, dans cette perspective, non pas sur les représentations qui composent l'imaginaire social, mais sur la connaissance « au second degré » des enjeux qui animent le discours social à une époque donnée :

> La littérature ne sait faire que cela : rapporter au second degré cette cacophonie interdiscursive pleine de détournements et de glissements de sens et d'apories plus ou moins habilement colmatées. Elle ne peut que manifester ce qui se dissimule sous la logique apparente du discours social, c'est-à-dire l'incapacité ontologique où il est de connaître le réel historique de façon stable et cohérente, sans affrontements irréductibles entre les « visions du monde » qui l'habitent, sans « vices cachés » dans les systèmes et les explications et sans encourir à tout coup la malencontre du réel. […] Elle ne fait que *refléter* en synecdoque – non pas le « réel » comme naguère on a pu le dire – mais le discours social dans sa confuse mouvance et son incapacité essentielle à jamais pouvoir connaître ce réel dont l'énigme, décidément, ne se résout pas[48].

La sociocritique et la théorie du discours social sont aussi des discours, et même des discours historiquement inscrits : à ce titre ils, prennent part à des débats de la toute première actualité qui ont entre autres pour enjeu la définition des idées de littérature et de langue. C'est pourquoi il faut se garder, pour les analyses à venir, d'en essentialiser les postulats – comme ceux des autres théories du texte littéraire,

---

[47] *Ibid.*, p. 28.

[48] Marc Angenot, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 18-19.

du reste – pour plutôt chercher à voir les convergences qui se dessinent entre ces discours critiques et les récits convoqués dans cette recherche.

C'est là la conviction forte annoncée plus tôt : les axiomes fondamentaux de la sociocritique manifestent une étroite parenté avec les six démarches poétiques qui font l'objet de cette thèse. Une telle accointance justifie l'adoption de cette perspective critique dans l'étude des moyens formels employés par les six auteurs pour faire entendre combien le scandale de la souffrance de l'enfant perturbe la transitivité du langage. Cherchant à définir les procédés par lesquels le texte dit le monde, la sociocritique en est venue, elle aussi, à concevoir la transitivité comme un rapport médiat des signes au réel. Le texte est une réaction au monde et une reformulation de celui-ci, mais une réaction et une reformulation qui transitent par l'imaginaire social et agissent sur lui :

> L'émergence des représentations sociales et la concaténation en fictions latentes – et provisoires, car toutes ont une durée limitée dans l'histoire – se font en réponse à une réalité sociale concrète, faite d'actes, de faits, de violences, d'événements, de changements constants. […] La réalité sociale et historique est certes en soi hors d'atteinte et elle est dans un rapport hétérophysique avec l'imaginaire, mais il est nécessaire de la maintenir en arrière-fond discutable de l'analyse. Premièrement sous l'égide d'un postulat d'écart probable. Car si le langage, le discours, le dessin, le poème ratent d'évidence toute la réalité, il importe de saisir la part qu'ils en atteignent[49].

Les récits singuliers de Danièle Sallenave, Philippe Forest, Chloé Delaume, Marie Darrieussecq, Emmanuelle Pagano et Ludovic Degroote montrent, justement, combien cette provocation du réel qui est à leur principe est aussi ce qui leur cause de « rater » l'événement qu'ils cherchent à restituer. Or c'est précisément de ce « ratage » que procède la littérature, dont Régine Robin décrit ainsi les vertus :

> Le texte produit un sens nouveau, transforme le sens qu'il croit simplement inscrire, déplace le régime de sens, produit du sens nouveau à l'insu même de son auteur : tout le non-dit, l'impensé, l'informulé, le refoulé entraînent des dérapages, des ratés, des disjonctions, des contradictions, des blancs à partir duquel un sens nouveau émerge[50].

---

[49] Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, *op. cit.*, p. 25.
[50] Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *loc. cit.*, p. 96.

Devant un réel si aberrant qu'il semble priver le locuteur des moyens de l'énonciation, les récits à l'étude renouvellent, en effet, les possibilités sémiologiques de la littérature pour reporter dans la matière textuelle même la fracture de laquelle ils émanent.

Étudier les moyens stylistiques et narratifs mis en œuvre pour traduire sans le trahir un scandale qui éprouve la diction[51] requiert de mener, dans un premier temps, des analyses minutieuses qui font appel à des outils et concepts puisés dans diverses théories et méthodes : la linguistique, la stylistique, la rhétorique, la pragmatique, la sémiotique, la narratologie. C'est seulement au prix de microlectures qui s'autorisent à travailler dans les mailles les plus fines des textes que sont susceptibles d'émerger les spécificités de la mise en forme littéraire. Pour cette raison, les deux premiers chapitres de cette thèse sont consacrés à des études monographiques sur deux récits – *Viol* de Danièle Sallenave et *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume – dont les procédés sont si contrastés qu'ils balisent l'espace énonciatif précaire ouvert par la souffrance de l'enfant. Le troisième chapitre fait fond sur les conclusions de ces analyses et rassemble les études transversales des récits de Marie Darrieussecq, d'Emmanuelle Pagano, de Ludovic Degroote et de Philippe Forest, afin de mettre en lumière les déplacements sémantiques et sémiologiques effectués par ces auteurs sur le lexique et les modes usuels de signification.

Dans un effort d'éversion vers les structures actuelles de l'imaginaire social français, les deux derniers chapitres évaluent la pertinence épistémologique et la singularité de ces formalisations littéraires en regard des autres pratiques discursives contemporaines. Le quatrième chapitre contextualise la dialectique

---

[51] Dans ce travail, « diction » est entendu non au sens genettien d'un critère rhématique de littérarité, non plus comme le synonyme usuel d'*élocution*, mais de manière plus générale (ce qui n'exclut pas qu'elle se combine ponctuellement avec les deux définitions particulières citées avant) en tant qu'elle est le résultat du « dire » : une énonciation proférée.

entre la nécessité et l'impossibilité de parler de l'enfance souffrante en retraçant l'histoire de ce paradoxe qui s'ancre dans les écritures de la Shoah et qui invite à penser le style comme le moyen d'une autre forme de signification. Le cinquième chapitre, enfin, examine les enjeux de la fiction et de la mise en récit dans un contexte où la forme du témoignage occupe une position hégémonique au sein des discours de l'espace public.

CHAPITRE 1

EN PARLER SANS LE DIRE

À propos de *Viol* de Danièle Sallenave

Deux femmes s'entretiennent : Sophie Daughtry, attentive au sort de celles dont le mari a été condamné pour viol, recueille le témoignage de Madeleine Dumonchel-Moretti. Leurs conversations, qui constituent l'essentiel de ce roman dialogué, prennent les tours spontanés du bavardage naturel, bifurquent, s'accrochent à tel élément du décor, s'appuient sur des artefacts, des photos, si bien que l'événement qui est au centre du drame familial est projeté sur la toile du récit de toute une vie. Madeleine, « Mado », raconte à Sophie sa vie dans la cité HLM de Saint-Colmer – une ville fictive du Nord-Pas de Calais –, ses quelques passe-temps (la lecture non pas « des journaux », mais « du journal » (*V*, 71), les jeux-questionnaires et les émissions de variétés à la télévision), les menus aléas de son emploi de caissière d'hypermarché. Elle lui livre ses maigres rêves déçus (habiter un pavillon plutôt que son appartement), lui avoue son alcoolisme, lui confie l'épisode traumatisant de sa sœur cadette morte sous sa surveillance alors qu'elles étaient enfants. Elle lui raconte ses deux premiers mariages, qui lui ont respectivement donné deux fils, avec lesquels elle n'a plus de contacts, puis une fille, Marie-Paule. Elle relate sa rencontre avec Lucien et sa fille Maud, la famille qu'ils ont formée tous quatre, leurs habitudes, leurs vacances, et surtout l'amour inconditionnel et insensé qu'elle porte encore, malgré tout, à son troisième mari.

Au fil de leurs conversations se dessine à traits hésitants le drame qui a brisé son foyer. Pressée par les questions de Sophie, Mado multiplie les omissions, s'embourbe dans les demi-vérités, les faux-semblants et les affabulations. Différentes versions du récit des relations incestueuses de Lucien avec Marie-Paule se succèdent, chacune comportant une nouvelle raison de disculper Lucien et, pour Mado, un moyen de se défendre d'avoir été témoin de quoi que ce soit. Tantôt il s'agit d'une conspiration : Maud, sous une mystérieuse emprise, aurait donné un faux témoignage et entraîné Marie-Paule dans ses élucubrations afin d'être dédommagée financièrement. Tantôt, ce serait un malentendu : Lucien aimait certes beaucoup Marie-Paule, mais il ne se serait rien passé d'indécent entre elle et lui. Mado, qui joue d'abord la naïveté et assure n'avoir rien vu, ne s'être doutée de rien, se voit peu à peu forcée d'admettre avoir eu des soupçons à l'égard de son mari. Ainsi le récit de *Viol* se tisse comme une toile de Pénélope, s'effilant à mesure qu'il s'énonce, n'avançant qu'à coups d'épanorthoses jusqu'à la palinodie finale. En effet, dans un dernier entretien, réclamé cette fois non plus par Sophie, mais par Mado, cette dernière avoue enfin avoir dénoncé Lucien par le moyen de lettres anonymes adressées au commissariat.

Un paradoxe fonde l'espace énonciatif ouvert par le roman. La conversation entre Sophie et Mado a pour but assumé de faire parler la seconde au sujet du viol répété de Marie-Paule par Lucien. Or même si le fil tortueux de la conversation entraîne quelques digressions, cet objectif n'est jamais abandonné par l'une ou l'autre des protagonistes : ni par Sophie, puisqu'il s'agit du sujet de l'enquête qu'elle mène ; ni par Mado, parce que l'arrestation de Lucien constitue une telle rupture dans la trame de sa vie qu'il paraît lui être impossible d'en appréhender les événements autrement qu'à la lumière de ce scandale. Le viol incestueux est ici le moteur de la conversation entre les deux femmes, la seule

raison des entretiens. Pour le dire autrement : c'est parce qu'il y a eu viol qu'il y a *Viol*.

Mais le viol n'est pas uniquement le déclencheur de la parole, il est également ce par quoi elle est menacée de s'éteindre. Les voix que Sallenave fait entendre s'étranglent en butant sur un mot qui, comme le laisse déjà soupçonner la quatrième de couverture, résiste à la diction : « Au fur et à mesure de leurs rencontres, on voit se fissurer le fragile barrage de vérités contradictoires que Mado, avec un acharnement farouche, tente de dresser contre ce mot unique et terrible : "viol". » La parole se dérobe en circonvolutions lexicales, syntaxiques, stylistiques, à tel point que la difficulté de parler du viol devient objet de discours au même titre que le viol lui-même. À mesure que les entretiens se resserrent autour de leur objet, que les questions de Sophie et le récit de Mado délaissent la contextualisation large pour s'attacher aux circonstances restreintes de la relation entre Lucien et Marie-Paule, l'épaisseur métalinguistique qui enveloppe le récit des viols se fait de plus en plus dense. De cette façon, la tension entre parole et silence libère un espace énonciatif précaire, dont la survie ne tient qu'à un fil. Toute la force du texte de Sallenave repose sur cette démarche d'écriture funambule qui consiste à en parler sans le dire.

1.1 La dialectique de la parole et du silence

1.1.1 Scénographiée dans un face-à-face

Marie-Hélène Boblet s'est attachée à caractériser le roman dialogué et à montrer combien son essor est lié à des interrogations épistémologiques, esthétiques et éthiques dont la nécessité s'est fait ressentir au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Dans une société désormais enivrée par le fantasme de la « communication », mais paradoxalement hantée par l'incommunicabilité,

l'échange dialogué répond à une exigence de confrontation du *je* et du *tu* et repose sur le postulat que la quête de soi n'a de chances d'aboutir que par un commerce sensible avec l'autre. Disponibilité, responsabilité, réciprocité sont les dispositions morales et éthiques qui président à sa réalisation.

Sur ces bases, elle définit le roman dialogué comme une forme hybride : il s'agit à la fois d'un roman, mais amputé de la part diégétique du récit, et d'un dialogue dramatique, pourtant dépourvu d'une scène d'énonciation :

> Le roman dialogué est […] une forme caractérisée par une série de soustractions : l'élimination de tout élément diégétique, de toute trace de récit assumée par un narrateur, de tout commentaire dudit narrateur à l'égard de la diction ou des personnages. C'est un roman « déromanisé », limité au dialogue, d'où s'est effacé tout ce qui n'est pas discours, d'où s'est absenté le narrateur[1].

> Le roman dialogué […] accomplit le sacrifice du jeu physique et vocal de l'acteur tout en insistant sur le faire de parler, sur ce qui se passe en disant. Le pacte de réception du texte reste plus proche de la lecture que du spectacle. L'écrit n'est pas un passage, en attente d'un geste et d'une voix, il est accompli d'emblée et c'est cet achèvement-là, dans son abstraction même, qu'il s'agit de faire intérieurement résonner[2].

Cette double amputation prive les personnages d'une existence hors de leur voix : « [Le personnage] se supporte par sa seule parole, sans corps décrit ni incarné par un acteur, sans psyché attribuée d'autorité par un narrateur, sans attributs autres que sa façon de parler, son dire[3]. » Avant même qu'ils n'acquièrent une certaine épaisseur psychologique par les propos qu'ils tiennent sur eux-mêmes, c'est leur manière singulière de participer à l'échange, de « poser leur voix[4] », selon l'expression de Dominique Rabaté, qui les définit.

Les protagonistes de *Viol* répondent à ce critère et se distinguent premièrement par leur disposition à dialoguer. Si bien que la dialectique de la

---

[1] Marie-Hélène Boblet, *Le Roman dialogué après 1950 : poétique de l'hybridité*, Paris, Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2003, p. 80.
[2] *Ibid.*, p. 75
[3] *Ibid.*, p. 70.
[4] La première partie de son ouvrage *Poétiques de la voix* (Paris, José Corti, 1999, 322 p.) s'intitule « Poser sa voix ».

parole et du silence est pour ainsi dire scénographiée dans leur tête-à-tête : Sophie se définit presque exclusivement par sa disponibilité à l'échange et sa maîtrise des discours, de la communication et de l'écriture, tandis que Mado, réticente à s'épancher, personnifie le mutisme, la voix empêchée. Le roman s'ouvre *in medias res* sur deux lettres[5] rédigées par Sophie qui font manifestement suite à un commerce antérieur. Sophie tente d'obtenir de Mado qu'elle revienne sur son refus initial de se prêter au jeu des entretiens. Son argumentation se déploie dans une prose épistolaire dont elle maîtrise parfaitement les codes ; elle s'exprime dans une langue châtiée, déploie un style poli et policé, utilise des tournures syntaxiques relativement complexes. Dans la première lettre, elle signale qu'elle a déjà publié un livre « rédigé en collaboration avec [s]es interlocutrices, des femmes d'anciens mineurs de Lorraine » (*V*, 11). Il semble que ce soit le même type de démarche d'écriture qui l'incite à s'entretenir avec Mado dans le but de, selon ses termes, « répondre à une question qu'on ne pose à mon avis que trop rarement : comment les femmes vivent la condamnation de leur mari pour le genre de faits qui a été reproché au vôtre » (*V*, 10).

Sophie Daughtry ne fait pas seulement montre d'aptitudes à la communication mais aussi d'une ouverture à l'autre et d'une disponibilité qui la conduisent à agir comme vecteur de transmission. Par son entremise, des témoignages de petites gens accèdent à l'espace public. C'est sous l'effet de sa sollicitation que ses interlocutrices verbalisent leur histoire personnelle, se l'expliquent tant bien que mal en la racontant. Dans les entretiens qu'elle mènera ensuite avec Mado, dont les transcriptions constituent l'essentiel du récit, ses interventions visent presque toutes à susciter la confidence. En général très

[5] Le roman épistolaire est un proche cousin du roman dialogué. Ces deux formes ont en commun de ne pas comporter d'instance narrative qui régit les tours de parole et commente l'échange. Quand bien même le second se distingue du premier par la coprésence des interlocuteurs et la « vocalité » des paroles qui la constituent (une vocalité d'ailleurs feinte parce que les répliques sont lues et non entendues), l'accès direct aux discours du personnage que tous deux permettent me semble suffisant pour justifier de ne pas traiter les quelques passages épistolaires de ce roman de manière radicalement différente de ceux dialogués.

brèves, elles se présentent le plus souvent sous une forme interrogative, ou encore comme le rappel d'éléments déjà énoncés, enjoignant Mado à préciser ou à reformuler sa pensée, à reprendre son récit. Par Sophie, la parole de Mado advient et acquiert droit de cité.

Si le personnage de Sophie fait essentiellement office d'accoucheuse de la parole d'autrui et de porte-voix pour les murmures indigents, encore faut-il que son interlocutrice s'autorise à parler. À l'invitation que lui fait Sophie de lui confier le récit douloureux du drame familial, Mado oppose une résistance qui trouve diverses formes tout au long du roman. Significativement, sa parole tarde à prendre corps dans l'économie du texte : ses lettres de réponse à Sophie ne sont pas retranscrites, et la teneur n'en est connue que par la relation indirecte qu'en fait Sophie. Assujettie au discours d'autrui, la parole de Mado ne lui permet pas de se constituer en sujet. Dans les premières pages du texte, elle est tout entière contenue dans ce refus de parler qui la définit prioritairement. D'après ce que Sophie laisse entendre dans sa première lettre, Mado s'inquiète de l'usage qui pourrait être fait des enregistrements et craint que ses mots, une fois prononcés, puissent être entendus par d'autres que celle à qui ils sont destinés. Elle n'acceptera de desserrer les dents qu'après que Sophie l'aura assurée de ne pas divulguer les enregistrements, de protéger le secret de ses confidences et, surtout, de préserver l'intimité et la confiance à la fois nécessaires à l'échange et instaurées par lui.

Cette réticence à parler, et surtout à parler d'elle, Mado l'admet et l'explique de plusieurs manières au fil des entretiens. Son mutisme est dû à la fois à un trait de sa personnalité, constant depuis sa jeunesse :

> — Vous étiez une jeune fille comment?
> — Pas tellement causante. Vous, vous me faites parler, mais, de moi-même, je ne parle pas tellement. (*V*, 83)

à la vacuité qu'elle attribue à sa parole et qui coïncide avec l'impression d'insignifiance que lui renvoie sa vie :

> — Finalement, vous ne parlez pas beaucoup de vous.
> — Sans doute parce qu'il n'y a rien à en dire. (*V*, 77)

et à la hantise, sans doute exacerbée par les interrogatoires menés lors de l'instruction, de voir ses propos déformés :

> — Oh ça! Sûrement, ce qu'ils cherchent, eux, c'est à vous coincer. Et après, allez donc dire que vous avez pas dit ça ou ça. Faut faire attention à tous ses mots. En règle générale, c'est ce que je dis : moins on en dit, mieux on se porte. (*V*, 83)

Les conversations avec Sophie semblent rompre l'omertà qui règne à l'ordinaire dans son univers. Le silence qui pèse sur ses rapports avec autrui trouve, dans la description de sa relation avec Lucien, sa manifestation la plus emblématique, rendue d'autant plus étonnante qu'elle survient entre deux individus dont l'intimité conjugale devrait pourtant permettre d'assouplir la censure. De même que Mado « [a] tout gardé pour [elle] » pour « ne pas embêter Lucien » (*V*, 46), ce dernier n'est pas enclin à se confier : « Il ne [lui] parlait pas trop de ses affaires » (*V*, 36). Du reste, à la différence de Sophie, Mado ne cherche pas à provoquer la confidence. Elle se fait un point d'honneur de préciser qu'elle n'est pas curieuse. Au sujet de l'affaire de trafic à laquelle Lucien aurait été mêlé, les deux femmes tiennent ces propos :

> — Et vous ne lui avez jamais posé de questions là-dessus non plus ?
> — Il n'aimait pas trop en parler. […]
> […]
> — […] Pour le reste, non, il ne m'en parlait pas. Et moi, je ne suis pas curieuse. Je ne pose jamais de questions.
> — Ni aux filles ? Ni à votre mari ?
> — Non. Je vous dis, je ne suis pas curieuse.
> — Vous ne trouvez pas qu'il est normal de poser des questions à son mari, à quelqu'un avec qui on vit ?
> — Ça ne me regardait pas.
> — Les affaires de Lucien, ça ne vous regardait pas ? Mais par la suite, quand il y a eu toutes ces… toutes ces histoires… vous ne vous êtes pas dit…
> — Je ne me suis rien dit, moi, ça n'est pas mon genre, je ne cherche pas d'histoires… Si tout le monde était comme moi… (*V*, 61)

La résistance de Mado à livrer son récit ne se manifeste pas uniquement en amont des entretiens : elle persiste une fois la conversation entamée et menace toujours le dialogue d'une interruption brutale : « Je n'aime pas qu'on me force, qu'on me fasse parler, qu'on me tire… comme on dit vulgairement, qu'on me tire les vers du nez. » (*V*, 74) La précarité de sa parole ne manque pas de lui conférer la valeur des choses fragiles et oblige Sophie à ménager son interlocutrice :

> — Ah, si vous saviez ce qu'il a dit, le juge ! Je ne pourrai jamais le répéter, c'est trop dur.
> — Ne me le dites que si vous le voulez, je ne vous oblige à rien, vous le savez bien. (*V*, 155)

Le socle de bienveillance qui rend possible leur conversation risque de se fissurer dès qu'est fragilisée la confiance minimale que les deux femmes doivent mutuellement se porter. Le dialogue risque par exemple de cesser quand Mado émet des doutes au sujet de la disponibilité et de l'ouverture de Sophie : « Je me suis demandé si je pouvais continuer. Si j'avais encore quelque chose à vous dire. J'ai l'impression que vous ne croyez pas ce que je vous dis. Comme le juge. » (*V*, 74). En retour, la confiance de Sophie est également mise à l'épreuve chaque fois que Mado paraît éluder les questions qui la troublent : « Parfois j'ai l'impression que vous ne me dites pas tout, que vous ne voulez pas me parler franchement » (*V*, 45), « J'ai l'impression que le cœur n'y est pas, aujourd'hui, que vous n'avez pas envie de parler, de répondre à mes questions » (*V*, 73), « Ah ! vous êtes encore en train d'esquiver, non ? » (*V*, 128).

La défiance de Sophie est fondée : Mado use d'un fabuleux arsenal de faux-fuyants pour couper court à la discussion. Elle refuse par exemple d'élaborer plus avant sa théorie selon laquelle « une personne » aurait « monté la tête » de Maud. Elle se braque et oppose aux questions de Sophie une résistance qui, sous ses airs de simple préférence, n'en est pas moins sans appel : « J'aime mieux ne pas en parler » (*V*, 22), « J'aime mieux rien dire » (*V*, 26). Elle prétexte ailleurs l'inaptitude à préciser son récit : « Je n'en sais pas plus » (*V*, 41), « Je ne saurais

pas vous dire » (*V*, 59), « Je ne sais pas » (*V*, 128). Elle s'excuse de ce que ses médicaments troublent sa mémoire : « Je ne me souviens peut-être pas toujours bien de tout. Avec tous mes médicaments, c'est forcé. » (*V*, 45) ; ou encore se replie derrière les recommandations du juge pour éviter de répondre : « Vous voulez vraiment que je vous le dise ? Eh bien, je ne le peux pas, le juge m'a dit, faites attention à ce que vous dites, ça pourrait vous retomber dessus. » (*V*, 31).

Le roman dialogué ne supporte pas le silence : il n'existe que dans les voix de ses personnages. Si l'une des voix s'éteint, il agonise aussi. Chacun de ces refus de parler, peu importe au nom de quel prétexte, fait trembler l'espace énonciatif et risque de l'anéantir si Mado met ses menaces à exécution et se tait définitivement. Mais affirmer ne pas vouloir en dire plus, c'est encore parler. C'est, en dernier recours, sur ce paradoxe pragmatique – l'acte de langage contredisant la signification de l'énoncé – que la poursuite du récit repose, arraché *in extremis* au silence qui menace de l'avaler. Le dialogue de Sophie et Mado n'en est pas pour autant beckettien : les deux femmes n'attendent pas Godot et ne parlent pas seulement pour meubler l'ennui, tromper l'absurdité de leur existence ou déjouer le silence. Leur échange, qui n'a rien de fortuit, est conditionnel à deux facteurs. D'abord, il repose sur le partage d'une certaine confiance en la transitivité du langage, en la possibilité qu'il offre de susciter l'empathie, de permettre une communauté de vues et de sentiments. Ensuite, il n'a de sens qu'au regard de la question que se pose Sophie et qui constitue le moteur de leurs rencontres : comment Mado vit la condamnation de Lucien. Le témoignage de l'interviewée n'a d'intérêt qu'en tant qu'elle accepte de parler des viols, et il y a lieu de douter que, devant un refus sans appel, Sophie se satisfasse d'un bavardage superficiel en lieu et place des confidences attendues.

1.1.2 Mise en acte dans des ruptures effectives

La tension entre parler et se taire, telle qu'elle est scénographiée dans le face à face des deux protagonistes, doit trouver un certain équilibre, même instable, pour permettre à la conversation d'avoir lieu. D'un côté, Sophie, accoucheuse de parole et vecteur de discours, doit doser ses incitations à faire parler Mado de manière à ne pas la brusquer et à éviter de forcer l'aveu. En retour, Mado, experte de l'esquive et de l'autocensure, doit se montrer disponible et faire preuve de bonne volonté devant les questions qui lui sont adressées. Quand l'une ou l'autre des protagonistes contrevient à ces recommandations, la confiance nécessaire à l'échange s'érode : le fil auquel est suspendu le dialogue est rongé au point de se rompre.

Ces interruptions effectives de la conversation constituent l'écueil le plus redoutable que puisse rencontrer le roman dialogué. Dépourvu d'une instance narrative disposée à prendre le relais du récit, le roman est forcé de se taire en même temps que les voix de ses personnages. Acculé à une impasse, il est contraint de mimer l'attente, à laquelle il est artificiellement réduit, d'une reprise du dialogue par l'une des deux interlocutrices. Dans *Viol*, ces hiatus, au nombre de cinq, sont signalés par une ligne entière de points qui scindent le fil de la conversation jusque dans l'espace de la page. Les deux premières interruptions interviennent très tôt dans le roman et sont à mettre sur le compte de l'autocensure excessive dont Mado fait initialement preuve. Elles sont chaque fois la mise en acte du refus de parler auparavant exprimé :

> — Vous ne voulez vraiment pas en dire davantage ?
> — Non.
> ……..... (*V*, 23)
>
> — Je n'ai pas envie d'en parler.
> ……. (*V*, 28)

La défiance de Mado s'assouplira ensuite et les deux hiatus subséquents ne surviendront qu'au quatrième entretien. Leurs causes sont beaucoup plus équivoques que celles des interruptions antérieures. Par exemple, la rupture suivante a lieu à la suite du passage précédemment cité où Mado avoue ne pas être de nature très bavarde et explique que si elle s'autorise exceptionnellement à parler, c'est parce que Sophie l'y encourage. Quand Sophie lui demande si cette incitation à s'épancher l'ennuie, elle répond :

> — Non. Je m'habitue [à parler]. Mais je peux vous le dire maintenant, j'ai failli craquer. Ça me rappelait trop le procès. J'en ai trop souffert.
> ……. (*V*, 83)

Ici, l'interruption du dialogue ne paraît pas être le fruit d'une résistance consciente et exprimée ; elle surgit dans le texte sans avoir été annoncée ou commentée dans la conversation. Du reste, on ne sait même pas qui des deux protagonistes se tait : est-ce Mado, qui se serait interrompue au milieu de sa réplique ? ou est-ce Sophie, qui manque de relancer l'entretien, pour marquer une pause respectueuse suite aux révélations douloureuses qu'elle reçoit ? Les répliques qui précèdent l'interruption donnent la préférence à la première hypothèse et portent à imaginer que c'est plutôt la voix de Mado qui se serait tue. Ce silence serait alors à mettre sur le compte de la mise en acte de la réticence à parler qu'elle vient de confesser ou, plus plausiblement, sur l'étranglement causé par la remémoration de la souffrance ressentie lorsque l'instruction lui commandait de parler, d'*en* parler. Avouer avoir « failli craquer » auparavant la ferait maintenant s'effondrer.

À la fin de ce quatrième entretien, le dialogue s'interrompt de nouveau, cette fois au terme d'un passage où l'énonciation se fait particulièrement funambulesque et révélatrice de la tension entre la parole et le silence qui tiraille le texte. Il y est question du mariage de Mado et Lucien – les circonstances de la demande, les raisons de cet engagement. Le récit qu'en fait Mado est celui d'une succession de failles dans la communication sur lesquelles il convient de s'arrêter. La demande en mariage est un acte de langage culturellement codifié. Les rôles

sont distribués d'office – « ça n'est pas à une femme de faire la demande » (*V*, 90) –, tandis que les répliques et les gestes convenus – l'agenouillement, par exemple – reproduisent un cérémonial qui sied aux grandes occasions. Par rapport à ce rituel, les gestes et paroles échangées par Mado et Lucien sont pour le moins déceptifs et malencontreux. Puisque « du mariage, [Lucien] n'en parlait pas » (*V*, 90), c'est Mado qui, sans l'avoir prémédité, provoque la demande lorsqu'elle commet le lapsus de désigner Lucien comme son mari. En réponse, Lucien « a mis sa main sur celle de Marie-Paule : "En tout cas, moi, je suis déjà ton papa et ça sera bientôt pour de vrai." » (*V*, 92) Mado, qui pense faire le récit de son engagement avec Lucien, relate en vérité, et comme malgré elle, une demande en mariage qui ne lui est pas adressée, et qui annonce l'union inconvenante de Marie-Paule avec son beau-père. Dans la suite de l'entretien, Sophie tente de faire admettre à Mado le sens implicite de son récit, et la rupture du dialogue qui s'ensuit solde un échange résolument fondé sur une équivoque tenace :

> — Mais vous non plus, vous n'auriez pas été prête à renoncer à épouser Lucien ? Vous vous êtes parfois demandé ce qu'aurait été votre vie sans Lucien ?
> — Sans Lucien, je n'aurais plus eu de vie du tout. C'est bien simple.
> — Et vous étiez prête à en payer le prix ?
> — Je ne sais pas, je ne vois pas ce que vous voulez dire.
> — Mais si, je crois que vous le voyez très bien.
> ……. (*V*, 93)

Le hiatus survient précisément au moment où les mots affleurent aux lèvres, où le non-dit est en passe d'être formulé. Forcés dans leurs ultimes retranchements, Mado et son récit naïf résistent mal à l'inquisition de l'intervieweuse. Le silence constitue la dernière défense opposée à la version que Sophie tente de lui imposer : pour garder Lucien, Mado lui aurait sacrifié sa fille.

Une dernière ligne pointillée rompt le flot des répliques au terme de la conversation finale. Mais le silence qu'elle indique est moins le signe d'une absence que la marque d'un achèvement. Après que Mado a confessé avoir dénoncé Lucien, elle reconnaît le pouvoir rédempteur de la parole : « Je me suis dit : "Si je lui parle [à Sophie], eh bien, je ne sais pas, mais ce sera tout de même

moins moche.” » (*V*, 184). Celle qui s’acharnait, tout au long des entretiens précédents, à juguler son épanchement trouve maintenant un certain apaisement dans les aveux. À cette volte-face de l’*ethos* de Mado correspond un semblable retournement chez Sophie ; celle qui se caractérisait par son aisance à parler et surtout à *faire* parler est à son tour bouche bée : « je ne dis pas grand-chose, je suis toute secouée » (*V*, 184). Une telle inversion des rôles indique qu’a eu lieu entre les deux femmes le véritable *échange* – dans le double sens du terme : une transmission réciproque et une commutation – lequel est le résultat de la quête éthique du roman dialogué. L’accomplissement est aussi celui de l’enquête de Sophie : « comprendre » est l’objectif qu’elle s’était donné : « Je voudrais comprendre. Pour cela, j’ai besoin que vous m’expliquiez. » (*V*, 40), « Je cherche à comprendre. Mes questions n’ont pas d’autre but, comprendre. » (*V*, 74). Significativement, la réplique qui précède tout juste la ligne pointillée est : « Je comprends, je comprends. » (*V*, 184). Contrairement aux précédents, ce dernier silence n’est pas le symptôme d’un refus de parler, mais plutôt de l’aboutissement de la parole. Les deux femmes sont arrivées au terme de l’entretien : il n’y a plus rien à ajouter. Seules deux répliques suivent ce silence : Mado s’assure que ses propos ont bien été enregistrés, ce que lui confirme Sophie. Cette inquiétude témoigne encore de la transformation de l’attitude de Mado à l’égard de la parole. Elle qui tenait auparavant à préserver le secret des conversations souhaite maintenant pérenniser l’action bienfaitrice de son épanchement : consignées sur la bande magnétique, les révélations pourront être réécoutées, utilisées.

Les cinq ruptures du dialogue sont donc très contrastées. Parfois annoncées dans les répliques précédentes, elles surviennent ailleurs *ex abrupto*[6] ;

[6] Les silences rompent d’autant plus brutalement la trame des entretiens que les pauses et les hésitations, pourtant caractéristiques de la saisie d’une parole orale, sont très rarement manifestées. Les lignes pointillées semblent dénoter des silences plus longs et plus signifiants que les points de suspension qui ponctuent parfois le dialogue. Elles se distinguent notamment de ce

elles sont tantôt la mise en acte de l'autocensure de Mado, tantôt le signe d'une impasse communicative où le non-dit qui affleure au discours est finalement englouti par le silence. Mais leur vérité est ailleurs : les interprétations que j'ai proposées pour chacune de ces interruptions ne sont pas autre chose que des hypothèses de lecture. Si, comme l'affirme Sartre, « [l]e silence est un moment du langage[7] », force est d'admettre que la langue silencieuse de *Viol* n'est pas sous-titrée. Combien de temps durent ces silences ? De quoi sont-ils faits ? Quand Mado se tait après qu'elle a confessé avoir « failli craquer », étouffe-t-elle un sanglot ou s'interrompt-elle pour se resservir du café ?

Les répliques qui suivent les silences, loin d'en éclaircir le sens, en compliquent encore l'analyse. La transcription des entretiens débute souvent au milieu d'une phrase (dont le membre tronqué est signalé par des points de suspension), mimant ce qui pourrait être le moment où le magnétophone a été mis en route[8]. De même, les phrases qui suivent les interruptions paraissent, elles aussi, lacunaires. Soit elles sont également amputées de leur tête (c'est le cas pour les deux premiers hiatus) ; mais alors, les points de suspension signalent-ils l'existence d'un début à la phrase, qui aurait été dit mais non retranscrit, ou servent-ils à prolonger le silence jusque dans la réplique, qui en émergerait alors littéralement ? Soit les phrases sont syntaxiquement complètes, mais défaillantes sur le plan de la logique (c'est le cas pour les deux seconds hiatus). La première contient un pronom, « eux », dont le référent n'est pas clairement identifiable. Ou bien il est absent des retranscriptions, et la phrase n'aurait de sens que si le lecteur avait accès à ce qui s'est peut-être dit dans l'intervalle, mais qui n'a pas été reporté dans le texte ; ou bien rien d'autre n'a été dit, et le référent du pronom « eux » est

---

qu'on pourrait maladroitement appeler une « réplique muette », signalée par la simple notation « — … » (*V*, 163) et qui, elle, n'interrompt pas l'échange.

[7] Jean-Paul Sartre, *Situations II. Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard/NRF, 1987 [1948 ; 1975], p. 74.

[8] Cette hypothèse est soutenue par l'amorce de la dernière conversation, qui s'ouvre sur un commentaire à propos du fonctionnement du magnétophone : « —… ah! si, finalement, ça marche, si, si. » (*V*, 163)

à chercher dans la phrase qui précède le silence, où il est question du procès – dans ce cas, « eux » renverrait par métonymie aux acteurs de l'instruction. La seconde rupture du dialogue dans cet entretien occasionne une semblable indécision. Elle s'ouvre sur la conjonction « et » et contient la locution adverbiale « tout de suite après », qui induit une relation de consécution entre deux événements, mais dont le premier reste obscur : tout de suite après *quoi* ? Là encore, cette phrase n'a de sens qu'au regard de celle qui précède : ou bien l'événement dont il est question est mentionné dans une phrase qui n'a pas été retranscrite, ou bien il s'agit du mariage de Mado et Lucien, qui était l'objet de la discussion avant la rupture du dialogue. Il n'est pas nécessaire de trancher ces questions – du reste, cette indécidabilité est sans doute délibérée – pour voir combien la parole et le silence sont mis en tension dans ces passages : que ce soit parce que le silence *contient* le sens des propos et est nécessaire à leur compréhension (dans ce cas, le silence est celui du texte mais non celui des personnages) ou que ce soit parce que l'interruption du dialogue (dans ce cas, le silence du texte s'accorde avec celui des personnages) constitue une faille que la parole tente, par ses moyens stylistiques et logiques, de colmater.

L'échange entre les deux femmes trouve sans doute d'autres moyens que ceux de la voix pour se prolonger : regards, attitudes, gestes. Mais le lecteur n'a pas accès à ce commerce muet. Il y a là une fracture dans ce que Marie-Hélène Boblet appelle la « double communication » propre au roman dialogué :

> Le dialogue fictionnel, objet sémiotique, revendique sa nature en dehors de tout naturalisme et instaure une double communication. La nature littéraire, secondaire des textes dialogués implique un décalage pragmatique fondamental et un dédoublement du circuit communicationnel, par délégation des instances réceptrices et productrices. Catherine Kerbrat-Orecchioni définit ainsi comme « adhésion clivée » la participation du destinataire exogène de l'œuvre dramatique qui « double » le destinataire immédiat, endogène, de la réplique[9].

[9] Marie-Hélène Boblet, *Le Roman dialogué après 1950 : poétique de l'hybridité*, *op. cit.*, p. 72.

Du double circuit communicationnel, seule une boucle résiste (et encore, fictivement, voire hypothétiquement) : celle du tête-à-tête entre Sophie et Mado, qui demeurent coprésentes malgré leur mutisme. En revanche, au moment des ruptures dans le dialogue, le lecteur, destinataire exogène, ne redouble plus le destinataire des répliques – cela va de soi, puisqu'elles s'interrompent – et il se trouve alors dans l'impossibilité de « participer » à l'œuvre. L'absence d'un narrateur, d'une régie, de didascalies, aussi maigres soient-elles, prive le lecteur de la connaissance de ce que recouvrent les lignes pointillées. La boucle qui le lie à l'auteur – comme sujet de l'énonciation – est malmenée : s'il y a communication, c'est seulement pour autant que l'absence de message puisse être considérée en soi comme un message.

Laissés à l'interprétation à la fois souveraine et impuissante du lecteur[10], les hiatus préservent une irréductible part d'insondable que mes hypothèses ne sauraient tout à fait masquer. Sans narration pour prendre le relais de l'énonciation, les lignes pointillées constituent une « transgression définitive[11] ». Ces silences ouvrent chaque fois un gouffre dans lequel le roman risque d'être englouti. Le dialogue, qui aurait pu ne pas exister si Mado n'avait pas finalement accepté de s'entretenir avec Sophie, pourrait aussi bien se terminer abruptement si l'une ou l'autre des protagonistes ne prenait la parole pour relancer la conversation après qu'elle a été rompue. En définitive, seul l'aspect matériel du roman apaise le suspens : les pages demeurant à lire et la disposition des lignes

---

[10] Marie-Hélène Boblet souligne combien la participation du lecteur est mobilisée par le roman dialogué : « [Le roman dialogué] ne laisse entendre aucun narrateur, seuls les personnages s'expriment, sans verbes d'introduction, ni discours attributif, ni présentation des locuteurs. Tout au plus relève-t-on des indications de ton, de lieu, d'espace qui s'apparentent à des didascalies […]. Si le lecteur de la première moitié du siècle est encore aidé par les indications de régie, le lecteur d'après-guerre n'est le plus souvent assisté ni de commentaires du narrateur, ni d'indications scéniques. Du lecteur sont sollicitées des compétences cognitives et mémorielles exacerbées. » (*Ibid.*, p. 65.)

[11] *Ibid.*, p. 135.

pointillées, intercalées entre deux plages de texte, empêchent le lecteur de croire en une interruption définitive. En contrepartie, ces aspects de la matérialité langagière du roman ont pour effet de montrer combien le silence participe à l'économie du texte, comme si l'énonciation de *Viol* cheminait sur une crête et qu'au détour d'un virage on prenait ponctuellement la mesure de l'abîme de silence qu'elle surplombe et qui ne cesse jamais de la déterminer.

1.2. Le viol à l'épreuve de l'énonciation

À elle seule, cette opposition entre la parole et le silence, qui se fait sentir dans les effets spectaculaires de la confrontation des deux protagonistes et des ruptures dans leur dialogue, ne suffit pas à attester combien le mot « viol » résiste à la diction, combien l'exposition des actes qu'il désigne éprouve l'énonciation. Car la virtuosité stylistique de Sallenave repose d'abord et surtout sur la mise en scène de voix qui parlent malgré le silence et comme avec lui. Le parler mutique à l'œuvre dans *Viol* recouvre *en même temps* qu'il dévoile, énonce le non-dit *tout en* le préservant tel. Sophie et Mado évitent de prononcer certains mots, mais s'efforcent ailleurs de préciser les faits qu'ils désignent ; elles atténuent l'assertivité de leurs énoncés, tout en dépliant les circonstances des viols incestueux. Les paroles échangées répondent ainsi à deux exigences en apparence contradictoires : élucider le référent en escamotant le signe. Ces deux enjeux s'accommodent différemment au long du roman, selon que l'un ou l'autre prévaut. Les quatre premiers entretiens sont, par exemple, dominés par la nécessité pudique de taire le viol. Cela se ressent d'ailleurs dans le choix des événements relatés : en lieu et place du récit des relations incestueuses de Marie-Paule et Lucien, c'est celui de la vie de Mado dans la longue durée qui est d'abord donné à lire. Les entretiens suivants, eux, se resserrent sur la contextualisation et la caractérisation des viols :

ils affrontent alors âprement la diction et la dénomination des actes, et en éprouvent les difficultés. Au fil du texte, il appert que la nature de l'obstacle à l'énonciation n'est plus seulement de l'ordre de la pudeur ou de la retenue, il relève plus fondamentalement du domaine de la sémantique, de la difficulté de faire coïncider le signe linguistique et l'acte qu'il désigne. La relation inconvenante entre Marie-Paule et Lucien apparaît proprement *innommable* et l'énonciation est rendue laborieuse par l'inadéquation des mots aux choses. Posant que le viol est quelque chose qui « ne se dit pas », le texte joue des deux sens que recèle cette expression : ce qu'il *ne faut pas* dire (par bienséance), ce qui *ne se laisse pas* dire (parce que la langue est impuissante à le faire).

1.2.1 À mots couverts : les formes de l'implicite

Dans sa première lettre à Mado, Sophie expose la question directrice de son enquête en ces termes : « comment les femmes vivent la condamnation de leur mari pour le genre de faits qui a été reproché au vôtre » (*V*, 10). La périphrase « le genre de faits qui a été reproché au vôtre », située dans l'amorce du roman, prélude à des dialogues placés sous le signe de la retenue bienséante. On en trouve d'ailleurs un autre exemple dans le premier entretien, lorsque l'intervieweuse interroge Mado sur le sort réservé par leurs codétenus à « ceux qui sont dans le cas de votre mari » (*V*, 32). Les faits que ces périphrases désignent ne font pas de mystère pour les deux locutrices, qui partagent un savoir antérieur à leur correspondance, ni pour le lecteur, qui est averti par le titre et la quatrième de couverture. Elles n'appartiennent d'évidence pas à l'ensemble de ce qu'Henri Morier appelle les « périphrases-énigmes », ces exercices de l'esprit qui visent à faire deviner une idée sans l'énoncer, en sollicitant l'érudition du destinataire[12].

[12] Morier exemplifie son propos en présentant sous une forme interrogative des périphrases classiques. Par exemple : « Qui est le cygne de Mantoue? Virgile. » (Henri Morier, « Périphrase »,

Les périphrases citées n'ont de sens qu'au regard d'un savoir singulier, qui ne relève en aucun cas de connaissances générales présumées partagées : il découle de l'unicité du contexte de parole et fonde la complicité tacite qui apparie, sur le plan intratextuel, Sophie et Mado, et sur le plan extratextuel, Danièle Sallenave et son lecteur. Il ne s'agit pas non plus de « périphrases-images », qui, plutôt que de nommer une idée, la font voir, à la manière de vignettes qui ornent le texte[13]. À l'inverse, elles ont pour effet non pas d'illustrer ce qu'elles désignent, mais de voiler leur référent. En d'autres mots, ces périphrases euphémisent les mots « viol » (pour la première expression) et « violeur » (pour la seconde), et elles sont en cela exemplaires du principe d'évocation sans dénomination à l'œuvre dans le roman.

La périphrase, ainsi que le laisse deviner la métaphore spatiale induite par l'étymologie du préfixe (du grec *peri*, « autour »), consiste en un détour, une trajectoire indirecte et sinueuse du vecteur signe/référent. Sur le plan phrastique, elle se caractérise essentiellement par une amplification des moyens discursifs et un foisonnement lexical qui contraste avec la brièveté du nom commun ou propre, ou de la locution qu'elle remplace. Si elle se prête bien à l'euphémisme, elle ne lui est pas indispensablement liée. En proposant une taxinomie des différents types de périphrases, Henri Morier oblige à admettre qu'elles ne sont pas toutes nécessairement euphémistiques : les périphrases-images, par exemple, relèvent bien plus de l'emphase que de l'atténuation. À l'inverse, il faut voir que tout euphémisme n'est pas forcément supporté par une périphrase. L'atténuation de la brutalité affective d'une affirmation ne passe pas absolument par la dilatation discursive. Par exemple, la formule « il a vécu » tient dans le même nombre de

---

Dictionnaire de poétique et de rhétorique, 4e édition revue et augmentée [1961], Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 899.)

[13] « "La fille de l'écume", pour Vénus, "Thétis aux pieds d'argent", pour la mer blanchissante, ne sont plus de simples périphrases. L'extension verbale serait pur verbiage si l'auteur n'avait le dessein de faire *voir*, dans une sorte d'hypotypose en miniature, une image qui vaille par la couleur, la grandeur ou l'originalité. » (*Ibid.*, p. 900.)

mots que « il est mort », mais elle est assurément moins heurtante. Le lien entre périphrase et euphémisme en est donc un de ressemblance : ces figures visent toutes deux à dire *moins directement*. Pour la périphrase, cela suppose l'emprunt de détours langagiers (« moins directement » est pris ici au sens que lui donne la métaphore spatiale) ; pour l'euphémisme, cela implique l'emploi de formules qui atténuent la charge affective du signifié (« moins directement » signifie alors « moins crûment », « moins brutalement »). Dans chaque cas, le procédé repose sur la sélection et la mise en exergue d'un des sèmes de l'idée à exprimer (avec, comme spécificité pour l'euphémisme, le désir supplémentaire d'escamoter les autres sèmes, sources potentielles de troubles émotifs). La périphrase « le cygne de Mantoue » met en valeur le lieu de naissance de Virgile ainsi que la majesté de son chant poétique, tandis que l'euphémisme « il a vécu » fait valoir le temps de la vie plutôt que le moment de son terme : « Pourveu que ce soit vie, soit elle passée, ils se consolent[14] », dira Montaigne de cet euphémisme romain.

Ainsi trouve-t-on, toujours dans les pages liminaires de *Viol*, des euphémismes qui ne sont pas des périphrases, dans la mesure où ce que ces expressions remplacent ne pourrait pas être dit dans des moyens discursifs plus économiques[15]. Par exemple, la formule « des femmes qui sont dans le même cas que vous » (*V*, 11) atténue une expression plus brutalement éloquente, mais non plus concise (vraisemblablement « des femmes dont le mari a été condamné pour viol »). De même que l'expression « il a vécu » permet de taire le mot « mort » – dont l'idée demeure présente, mais seulement sous la forme larvée d'un implicite

---

[14] Michel de Montaigne, « Que philosopher, c'est apprendre à mourir », dans *Les Essais*, Livre I, chapitre XIX, Paris, NRF/Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007 [1595], p. 85.

[15] C'est un jeu périlleux que d'imaginer quelles formules « directes » auraient été euphémisées : le texte ne dit que ce qu'il dit, et s'il voulait dire autre chose, il le dirait autrement. Néanmoins, à cette étape de la réflexion, il me paraît utile de proposer, ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse, des expressions en regard desquelles on puisse mesurer l'effet de l'atténuation. Du reste, la suite de ce chapitre, où je m'attacherai à montrer combien le rapport signe linguistique/référent est problématique dans *Viol*, sert une mise en garde rétroactive : on ne remplace pas inconsidérément une expression par une autre.

relevant d'un savoir universellement partagé parce que logique –, la formule que Sallenave attribue à Sophie permet de passer sous silence le mot « viol » – lequel est un implicite contextuel, spécifique au dialogue entre les deux femmes. Les démonstratifs sont également d'excellents véhicules de sous-entendus, comme en témoigne l'amorce de cette phrase : « Tout de même, après *ce* qui lui était arrivé, à votre fille […] » (*V*, 17 ; je souligne). Le même phénomène d'euphémisation sans périphrase est à l'œuvre : à construction syntaxique comparable, la reformulation n'est pas forcément plus longue que l'expression atténuée (qui pourrait être, par exemple, « après les viols qu'elle a subis, votre fille »). C'est à nouveau le mot « viol » qui est éludé, remplacé par un pronom démonstratif suivi d'une proposition relative censée en éclairer le sens.

Toutefois, l'élucidation référentielle supposée est limitée, voire nulle. La proposition relative n'explicite rien, elle ne fait que reconduire le renvoi au savoir contextuel implicite, en un retour tautologique. Il est remarquable que toutes les phrases citées en exemple – et d'autres qui parsèment encore le texte – répondent à la même structure syntaxique :

> […] le genre de faits *qui a été reproché au vôtre*.
>
> […] ceux *qui sont dans le cas de votre mari*.
>
> […] des femmes *qui sont dans le même cas que vous*.
>
> […] après ce *qui lui était arrivé, à votre fille* […]

Les subordonnées relatives, auxquelles on reconnaît généralement la fonction d'ajouter un complément d'information à leur antécédent, sont ici pour le moins déceptives : l'attente d'une valeur pragmatique forte rend d'autant plus sensible son affadissement. Dans les phrases citées, elles donnent l'illusion de la précision en reformulant certains contenus déjà repérables dans la principale, sans toutefois en ajouter de nouveaux. Le premier exemple cité, tiré de la proposition « comment les femmes vivent la condamnation de leur mari pour le genre de faits qui a été reproché au vôtre » joue très clairement de cette circularité tautologique.

Le mot « condamnation », présent dans la principale, contient déjà le sème « des faits sont reprochés ». En feignant de préciser « le genre de faits » par la relative « qui a été reproché au vôtre », la phrase pirouette sur elle-même pour esquiver les vocables fâcheux. Ce procédé est poussé à son comble dans le dernier exemple, qui frôle le pléonasme fautif. La relative « qui lui était arrivé » affecte de donner un contenu sémantique au pronom démonstratif « ce », et l'ensemble est censé permettre d'identifier un moment, celui qui précède « après »[16]. Il faut cependant admettre que cette proposition n'éclaircit pas le sens de la phrase, dans la mesure où elle ne fait que reconduire un sème déjà inclus dans la préposition : un événement ne peut être « après » qu'au regard de quelque chose qui lui est antérieur, qui est déjà « arrivé ». Il en résulte que le pronom « ce » n'a de sens qu'événementiel, c'est-à-dire le sens que laisse déjà attendre la préposition qui le précède. La vie de Marie-Paule, comme celle de tout individu, n'est rien d'autre qu'une série de choses qui « arrivent ». Toute reformulation de la phrase (non instruite du sous-entendu) ne peut être qu'une lapalissade : « après que quelque chose s'est produit », « après ce qui est arrivé avant ».

Dans ces deux cas et dans les autres, les subordonnées relatives constituent des pirouettes syntaxiques qui satisfont – mais seulement superficiellement – l'exigence de compléments d'information commandés à la fois par la logique et la rythmique de la phrase. Cela dit, en contexte, la circularité de l'énoncé ne freine pas sa transitivité : les relatives désignent bien quelque chose qui excède les unités sémantiques qui les composent. Il ne fait aucun doute que c'est du viol dont il est

---

[16] Dans leur *Grammaire méthodique du français*, Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul proposent d'appeler « relatives périphrastiques » les subordonnées qui n'ont pas de véritable antécédent et qui sont introduites par un terme, *celui* ou *ce*, qui n'a un sens que très général, auquel s'ajoute un pronom relatif dont la valeur est déterminée par le contenu de la subordonnée. (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, p. 487-488.) Ici, l'adjectif « périphrastique » ne renvoie que de manière oblique à la figure de style dont il a été question plus tôt, et il me semble que l'emploi de cette expression, certes plus précise pour désigner ce phénomène syntaxique, brouillerait inutilement l'appareil conceptuel et lexical requis par cette analyse.

chaque fois question, même s'il demeure innommé. En ce sens, il y a lieu de voir dans cette structure syntaxique – plus que dans un procédé rhétorique comme l'euphémisme ou la périphrase[17] – le support privilégié de l'implicite, du moins tel qu'il se manifeste dans *Viol*. Si la relative tautologique jette de la poudre aux yeux en faisant mine de présenter un contenu informatif qu'elle ne recèle pas, ce n'est pas pour autant qu'elle ne porte pas de sens. Prise *en elle-même*, elle fonctionne comme un signal annonçant la présence d'un implicite que le destinataire du message est requis de déceler. Dans le cas des phrases commentées jusqu'à présent, le destinataire premier (intratextuel) est chaque fois Mado, puisque les citations sont toutes tirées des lettres ou des répliques de Sophie. Pour l'intervieweuse, cette façon d'escamoter le signifiant participe vraisemblablement d'une démarche d'apprivoisement de l'interlocutrice et d'atténuation de la brutalité d'un entretien qui ne veut pas se donner les traits d'une inquisition. Taire volontairement les mots « viols » et « violeurs » répond donc à une ligne de conduite maîtrisée, motivée – du moins, au début des entretiens – par la bienséance et la pudeur à l'égard de l'interviewée.

Les mots « viols » et « violeurs » sont également éludés dans le discours de Mado, mais aucune expression ne se substitue à eux. Ce n'est plus par la périphrase ou par l'euphémisme que passe l'implicite, mais par une forme beaucoup plus radicalement tacite et, par conséquent, d'autant plus emblématique du parler mutique : l'aposiopèse[18]. Deux exemples de ce procédé figurent dans

---

[17] C'est ce que laisse entendre Bernard Dupriez qui, même s'il affirme que le sens implicite « est attribué sans marque spécifique », semble néanmoins donner la préférence à la périphrase, seule figure citée : « Le sens implicite peut être dévoilé par une périphrase, qui développera les sèmes visés. » (Bernard Dupriez, « Sens implicite », dans *Gradus. Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Éditions 10/18, 1984, p. 413).

[18] Que l'on appelle également « réticence », même si d'aucuns considèrent qu'une légère nuance discrimine les deux termes. Dans l'article « Interruption » de son dictionnaire, Bernard Dupriez, s'appuyant sur Fontanier, propose de les distinguer selon l'intention qui anime le locuteur : « Fontanier (p. 372) donne à *interruption* le sens d'aposiopèse et la distingue pourtant de la réticence, dont les silences sont, pour lui, chargés d'allusions d'autant plus pernicieuses qu'elles

l'extrait suivant, où Sophie questionne Mado au sujet des circonstances de l'arrestation de Lucien et de la surprise qu'elle a dû éprouver en voyant les policiers à sa porte :

> — Vous pensez donc qu'il y avait quelque chose de grave ?
> — De grave, ça oui, vous savez, quand on les voit, ceux-là, c'est jamais rien de bon, mais de là à penser…
> — À penser quoi ? Qu'il allait être condamné ?
> — Condamné ? Déjà, j'étais loin de penser qu'il allait se déballer toutes ces saletés. Comment j'aurais pu me douter… (*V*, 45).

Les aposiopèses, signalées par les points de suspension, suivent deux verbes de pensée qui, d'après la structure syntaxique dans laquelle ils sont employés, appellent obligatoirement un complément d'objet direct, attendu sous la forme d'une subordonnée complétive. C'est donc à nouveau une défaillance, une insuffisance de la proposition subordonnée qui laisse entrevoir le sens implicite : tout comme la vacuité des relatives signalait les tours euphémistiques de Sophie, l'ellipse des complétives détermine les aposiopèses de Mado.

---

sont muettes. » (Bernard Dupriez, *Gradus. Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, *op. cit.*, p. 259). Dupriez semble ensuite reprendre cette distinction à son compte en consacrant un article à l'aposiopèse, dans lequel il revient sur cette nuance, sans toutefois proposer d'entrée spécifique pour la réticence. Michèle Aquien et Georges Molinié, eux, font de la réticence « une variété de l'aposiopèse », différentes non pas par leurs causes, mais uniquement par l'identité du locuteur qui prend le relais après l'interruption : il y a réticence lorsque c'est la même personne qui s'interrompt puis reprend d'elle-même la parole (Michèle Aquien et Georges Molinié, « Réticence », dans *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 1999, p. 340-341). Quant à Henri Morier, il emploie tout bonnement l'un comme synonyme de l'autre, ainsi qu'en témoigne l'entrée « aposiopèse », qui, mis à part une explication étymologique, ne comprend qu'un renvoi à « réticence », explicitement désigné comme son synonyme. Pour ma part, je ne trouve pas nécessaire de distinguer deux types d'interruptions en leur attribuant une appellation particulière. Plus encore, dans le cadre de l'analyse d'un roman dialogué, sans instance narrative ni didascalies, il me paraît plus prudent de ne pas fixer le sens d'une interruption en lui accolant un terme dont la définition présume des intentions des locuteurs. C'est donc précisément pour préserver la (légère) maniabilité de la notion que je n'aurai recours qu'à un vocable, qui recouvre donc toutes les nuances des définitions de « réticence » et d'« aposiopèse » trouvées ailleurs. Quant au choix du second terme, il ne se justifie que par la trop grande plurivocité du premier. Utiliser « aposiopèse » pour désigner indifféremment les phénomènes de suspension de la parole me permet d'employer sans équivoque « réticence » pour décrire l'attitude de Mado, déjà souvent commentée ici.

Ainsi les deux protagonistes disposent-elles chacune de moyens rhétorico-stylistiques spécifiques pour traiter implicitement des circonstances relatives aux viols et à leurs conséquences[19]. Quel sens donner à cette répartition des procédés entre l'une et l'autre des locutrices ? Il existe au moins deux interprétations, d'ailleurs compatibles. On peut, d'une part, considérer l'aposiopèse et l'euphémisme comme deux moyens d'arriver aux mêmes fins, distincts cependant par leur subtilité et leur raffinement, et par la dextérité que requiert leur emploi. Les relatives tautologiques de Sophie, toutes creuses qu'elles puissent être sur le plan informatif, affichent néanmoins une certaine complétude – même si elle est uniquement syntaxique ou rythmique. Les phrases elliptiques de Mado, quant à elles, radicalisent cet effet de vide en exhibant sans pudeur leur déficience. Là où l'euphémisme témoigne d'une maîtrise de la langue et d'aptitudes à faire communiquer adroitement l'implicite, l'aposiopèse apparaît comme un moyen plus fruste et moins accompli de laisser entendre ce que l'on ne veut pas nommer. La distribution de ces procédés chez les deux interlocutrices reconduit la dialectique de la parole et du silence incarnée par Sophie et Mado : jusque dans leur style, la première soigne son aura de professionnelle du discours, tandis que la seconde apparaît, une fois encore, réticente à parler. Cette première hypothèse conduit à voir, dans la finesse du style de Sophie, une marque d'élévation sociale, alors que la gaucherie des moyens stylistiques et rhétoriques de la seconde est l'indice de la faiblesse sociale et culturelle liée à sa condition.

Mais on peut tout autant trouver l'aposiopèse plus riche que l'euphémisme dans la mesure où elle est plus apte à faire valoir, en plus de l'implicite, la charge pathétique qui lui est associée. L'euphémisme, qui « adoucit l'expression d'une idée jugée brutale ou trop amère[20] », appartient aux procédés d'atténuation qui

---

[19] Du moins, c'est le cas au début du roman : au fil des entretiens, les viols seront de plus en plus explicitement discutés, mais d'une manière non moins problématique. Ce sera l'objet de la suite de ce chapitre.

[20] Henri Morier, « Euphémisme », dans *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, *op. cit.*, p. 469.

visent expressément à tempérer l'intensité affective d'un énoncé. L'aposiopèse est beaucoup plus expressive : elle fait ressentir toute la vigueur pathétique de ce qu'elle tait. Comme la litote, elle n'est qu'une apparence d'atténuation : elle dit moins, mais fait entendre plus. Sa puissance d'évocation n'affecte pas uniquement la force des sentiments qu'elle traduit, car elle élargit la gamme des principes, justifications et stratégies qui peuvent être à son origine. Les raisons que l'on peut avoir de s'interrompre brusquement sont infiniment plus variées que celles qui président à l'emploi d'un euphémisme. Henri Morier consacre plusieurs pages au détail de ces motifs et à l'examen de leurs effets pragmatiques : l'aposiopèse peut être « passive » ou « active », « pathétique » ou « morale », « de contrainte », « de transition », « de lassitude », etc[21]. Ces catégories se chevauchent et se combinent à l'envi, selon les multiples interprétations que l'on peut proposer d'une même interruption. L'irréductible part d'insondable que recèlent les intentions et affects d'un locuteur impose à l'allocutaire une participation suractive dans l'élaboration du sens de l'aposiopèse : est-elle la marque d'une ruse du discours ou le symptôme d'une parole honteuse ou coupable ? sert-elle à respecter la décence, ou signale-t-elle d'une impuissance à dire ?

La multivalence qui fait la richesse de l'aposiopèse en marque aussi les limites. Ce qu'elle gagne en expressivité du *pathos*, elle le perd en transmission du *logos*. Autrement dit, sa plurivocité est telle qu'elle risque à tout moment de faire obstacle au décodage de l'implicite qu'elle est censée traduire. Contrairement à l'euphémisme, qui, lui, fonctionne par sélection et mise en valeur d'un sème au détriment des autres, l'aposiopèse est une énigme beaucoup plus opaque, pour laquelle l'allocutaire ne dispose d'aucun indice[22]. Le travail de déchiffrement est donc plus lourd, tant et si bien que l'échange risque à tout moment d'achopper sur un défaut de communication. Sallenave exploite cette potentialité dans l'extrait

---

[21] Henri Morier, « Réticence », dans *Ibid.*, p. 995-1004.

[22] Au même titre que les interruptions du dialogue manifestées par les lignes pointillées et considérées en 1.1.2.

précédemment cité, alors que plane sur le dialogue entre les deux femmes le spectre de l'incompréhension, ce dont témoignent les deux anadiploses successives :

> — […] mais de là à *penser*…
> — À *penser* quoi ? Qu'il allait être *condamné* ?
> — *Condamné* ? […]

Le dialogue avance ainsi à tâtons, d'interrogations en réponses elliptiques, preuve de l'équivocité de l'aposiopèse et indice que l'escamotage du signe en vient à faire peser des doutes sur le référent.

1.2.2 « Comment dire ça ? » (*V*, 175) : les formes de l'innommable

Le début du roman pose le problème en ces termes : les deux interlocutrices prennent des précautions rhétoriques et stylistiques pour escamoter les signifiants « viols » et « violeurs ». Sophie recourt à des périphrases et des euphémismes de bienséance ; Mado, que l'on imagine accablée par la charge émotive de ces mots, use de l'aposiopèse. D'entrée de jeu, le roman paraît donc mû par la tension entre le déni et l'aveu, et tout le suspense semble ramassé dans cette question : Mado prononcera-t-elle les mots terribles ? Ce canevas narratif appartient à une longue tradition d'œuvres structurées autour de la topique de l'aveu, dont le parangon serait la *Phèdre* de Racine. Ce n'est pas un hasard si c'est dans une pièce de théâtre que l'on trouve l'actualisation la plus emblématique de ce schéma. Le genre dramatique, tout particulièrement la tragédie, confère à la *catharsis* de l'aveu une énergie particulière : offerte en spectacle, portée par une voix, la déclaration vibrante acquiert une puissance que le silence de la lecture

solitaire ne peut égaler[23]. L'hybridité générique du roman dialogué permet de restituer une petite part de la vocalité de l'aveu, le discours direct accordant la prééminence aux voix autoportées des locutrices. Ainsi, lorsque Barthes, pastichant Hamlet, résume l'intrigue de *Phèdre*, certaines de ses formules pourraient tout aussi bien décrire celle de *Viol* :

> Dire ou ne pas dire ? Telle est la question. C'est ici l'être même de la parole qui est porté au théâtre : la plus profonde des tragédies raciniennes est aussi la plus formelle ; car l'enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l'amour de Phèdre que son aveu. […] *Phèdre* est une tragédie nominaliste. […] ce n'est pas sa culpabilité qui fait problème, c'est son silence[24].

L'aveu racinien a pour cadre un contexte proche de celui du roman de Sallenave : un triangle amoureux et incestueux vu, dans le premier cas, par l'amante coupable et, dans le second, par l'épouse bafouée. Mais là s'arrêtent les ressemblances entre les deux textes, car le canevas narratif dont *Phèdre* est l'archétype éclate dans *Viol*. Si l'issue de la tragédie racinienne est l'accomplissement de l'aveu dans une progression des confessions, le roman qui nous occupe, lui, ne se conclut pas par un semblable achèvement. La pièce de Racine est mue par une tension du diffracté vers l'unifié : elle culmine dans la concordance parfaite de la parole et de l'acte. La *catharsis* est précisément cette fusion du dit et du dire dans une performativité parfaite. Ainsi que le note Barthes, « Phèdre approche d'un état toujours plus pur de la parole […] [lorsqu'elle se confesse publiquement,] sa parole est coïncidence totale avec le fait, elle est *correction*[25] » et, plus loin, « Aimer et dire cet amour, c'est […] le même scandale, une fois de plus la culpabilité du sentiment ne se distingue en rien de sa nomination[26]. »

---

[23] Sans compter qu'en toutes circonstances, l'aveu sonore exige une attention particulière à sa *mise en scène* ; il ne résonne pas de la même manière absorbé par les capitons d'un boudoir ou répercuté par les boiseries d'une salle d'audience.
[24] Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 115-116.
[25] *Ibid.*, p. 116. L'auteur souligne.
[26] *Ibid.*, p. 117.

Les choses ne sont pas aussi simples dans *Viol* : l'objet de la tension déni/aveu, le mot « viol », ne désigne pas un acte que Mado a elle-même commis, une faute dont elle porte la culpabilité. La dissociation de la confession et de la repentance en fait un aveu oblique – mais est-ce encore un aveu que de reconnaître et de révéler le crime d'un autre ? Cette dislocation est redoublée par l'atomisation des liens unissant le signe et le référent. Jamais les protagonistes de *Viol* ne connaissent une plénitude du langage semblable à celle de Phèdre lorsqu'elle avoue son amour. L'énonciation laborieuse du mot « viol » s'aggrave plutôt que de se dénouer, si bien que la suite du roman renverse les prémisses de ses débuts : et si ce n'étaient pas les locutrices qui évitaient le signifiant, et si c'était plutôt le référent qui résistait à la diction, qui ne se laissait pas nommer ? Et si ce n'était pas l'autocensure, mais l'objet du discours qui faisait lui-même entrave à son énonciation ? Car en effet à mesure que les entretiens sondent les événements qui donnent au roman son titre, ce n'est plus du viol dont il est question mais des mots pour le dire. L'enjeu du roman se déplace de l'inavouable à l'innommable, ce qui conduit à voir en *Viol* non pas une « tragédie nominaliste », mais le drame d'une impossible nomination.

Le passage de l'un à l'autre enjeu est gradué : les procédés stylistiques envisagés plus haut comme typiques de l'escamotage du signifiant contiennent déjà en germe l'hypothèse d'une insuffisance du langage à nommer adéquatement un référent. La multivalence équivoque de l'aposiopèse la destine à signifier, selon les cas, que ce n'est pas la parole qui est retenue mais le mot qui est manquant. De même, Bernard Dupriez fait remarquer, au sujet de la périphrase, qu' « il est naturel de recourir à [elle] quand le mot propre ne vient pas ou qu'il n'en existe pas[27]. » Ce qui n'est que subtilement suggéré dans les quatre premiers entretiens prend une place prépondérante dans les deux conversations suivantes, lorsque les

[27] Bernard Dupriez, « Périphrase », dans *Gradus. Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, *op. cit.*, p. 341.

interlocutrices s'efforcent non plus d'éviter le mot « viol » mais, au contraire, de décrire des actes qu'elles peinent à nommer. Cherchant à déplier les événements qui ont conduit Lucien en prison, elles butent sans cesse sur leurs mots, si bien que leurs répliques portent constamment les marques d'une métaénonciation et que le viol est invariablement subordonné à sa diction.

Bruno Thibault, esquissant dans un article les enjeux de *Viol*, soutient que « Mado ne cesse de se dérober devant ce mot insoutenable : *viol*[28]. » Une telle affirmation laisse penser que le vocable n'est jamais prononcé dans le roman. Or il survient à quelques reprises, non seulement dans les répliques de l'intervieweuse, mais aussi dans celles de l'interviewée. C'est que le « barrage […] dress[é] contre ce mot unique » – pour reprendre les termes de la quatrième de couverture – n'est pas uniquement de l'ordre de la parure stylistique qui renverrait implicitement mais univoquement à un savoir partagé. Il engage, au contraire, une mise à distance du discours qui problématise *en même temps* le référent réel désigné par ce mot et le mot pris en tant que signe. Le barrage est celui de la langue elle-même, perçu comme un système opaque et opacifiant. À preuve ces passages où l'on trouve le mot « viol » dans le roman :

> — Vous pouvez dire pourquoi il est en prison ?
> — Il est accusé pour viol. (*V*, 31)

> — […] au procès, « il y aurait eu tentative », voilà ce qui a été dit. C'est en tout cas ce qu'a dit son avocat. On a rien de sûr pour aller plus loin.
> — Vous m'avez dit…
> — …qu'il était accusé pour viol, oui, mais pour moi, c'est seulement accusé. (*V*, 115)

> — Mais tout de même, il a profité de la situation, de votre absence, pour avoir des rapports sexuels avec elle, une enfant de quatorze ans ! Il l'a violée ! Comment appeler ça autrement ? (*V*, 117)

> — […] Et le juge disait : « Mais il faut appeler les choses par leur nom ! Ça s'appelle un viol ! » Alors, de guerre lasse, [Lucien] a dit : « Si vous voulez. »

[28] Bruno Thibault, « "À l'écoute de ceux qui sont à la traîne" : le récit dialogué dans *Adieu* et dans *Viol* de Danièle Sallenave », dans Michael Bishop et Christopher Elson (dir.), *French prose in 2000*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2002, p. 122.

> Tout le monde était contre lui. Ils avaient que ce mot-là à la bouche. Viol ! Viol ! Viol ! » (*V*, 157)
>
> — [Lecture puis commentaire d'une coupure de journal] « […] Lucien Dumonchel avait été condamné pour viol en 1992 à dix ans de réclusion criminelle. »
> […]
> Il y a des mots soulignés en rouge. *« S'est donné la mort »*, une fois, et *« Condamné pour viol »*, deux traits. (*V*, 171 ; l'auteure souligne)

Chacune de ces occurrences pose simultanément la question de ce qui s'est réellement passé et du nom que portent ces actes. Cette problématisation s'effectue dans la combinaison de deux procédés. Le premier consiste à faire intervenir le mot « viol » au sein de discours rapportés : celui du procureur et du juge en style direct (« Et le juge disait : "[…] Ça s'appelle un viol !" ») ou indirect (« accusé pour viol ») ; celui des journalistes, en style direct, eux-mêmes rapportant celui du procureur, en style indirect (« Lucien Dumonchel avait été condamné pour viol en 1992 ») ; celui de Mado, autocité en style indirect, rapportant à son tour les mots du procureur (« vous m'avez dit … qu'il était accusé pour viol »). Cette façon de télescoper les discours retarde la diction du mot et l'enrobe en quelque sorte d'une épaisseur métaénonciative qui se densifie au fil du roman. Le second procédé consiste à objectiver le mot en le désignant comme tel (« Ils avaient que ce mot-là à la bouche. Viol ! Viol ! Viol ! »), en exhibant son statut de signe, de trace matérielle (« des mots soulignés en rouge »). Cet emploi autonyme du mot « viol » s'accompagne d'un commentaire sur sa transitivité, soit pour rectifier la signification (« pour moi, c'est seulement accusé »), soit pour témoigner de l'adéquation du mot à la chose (« Comment appeler ça autrement ? », « "Mais il faut appeler les choses par leur nom !" »).

Quelle que soit l'évaluation qui en est faite, le simple fait de commenter la transitivité du mot réifie le signe linguistique qui, dès lors, offre une résistance à la conduction de la signification et de la référentialité. Jacqueline Authier-Revuz a consacré une rigoureuse étude à ces procédés d'opacification, qu'elle nomme

« modalisations autonymiques » et dont elle présente ainsi le fonctionnement et l'effet :

> En un point [du] déroulement [d'un énoncé], le dire se représente comme n'allant plus « de soi », le signe au lieu d'y remplir, transparent, dans l'effacement de soi, sa fonction médiatrice, s'interpose comme réel, présence, corps – objet rencontré **dans** le trajet du dire et qui s'y impose comme objet **de** celui-ci – ; l'énonciation de ce signe, au lieu de s'accomplir « simplement », dans l'oubli qui accompagne les évidences inquestionnées, se redouble d'un commentaire d'elle-même[29].

Les modalisations autonymiques signalent des « faits de non-coïncidence du dire », des moments où le signe linguistique, en même temps qu'il est énoncé, est reconnu comme possiblement inadéquat :

> […] les formes de représentation de faits de non-coïncidence apparaissent comme manifestant, sur un mode ne relevant pas de l'intentionnalité, la négociation obligée de tout énonciateur avec le fait des non-coïncidences foncières qui traversent son dire […][30].

On trouve, dans les cinquième et sixième entretiens, pléthore de modalisations autonymiques, qui opacifient non seulement le mot « viol », mais également tous les autres vocables mobilisés pour traduire en langage les actes de Lucien. C'est dire que la résistance n'est pas interne au signe « viol » ; elle n'affecte pas la relation signifié/signifiant qui le structure. Elle émane plutôt des événements eux-mêmes, qui pervertissent toute tentative d'arrimage d'un signe – quel qu'il soit – au référent. L'enjeu de ces deux conversations n'est pas tant de faire accoucher Mado d'un récit qu'elle retient, ou de connaître et concevoir la suite des événements, que d'arriver à nommer les actes de Lucien, de négocier un compromis lexical qui convient aux évaluations axiologiques contrastées qu'en font les deux locutrices. Il n'y a d'ailleurs pas d'opposition entre ces enjeux, tant il est vrai que la compréhension n'est pas étrangère à la nomination, ce que reconnaît Sophie, lorsqu'elle s'excuse d'employer un vocabulaire qui ne ménage

---

[29] Jacqueline Authier-Revuz, « Les non-coïncidences du dire et leur représentation méta-énonciative. Étude linguistique et discursive de la modalisation autonymique », *Linguisticæ Investigationes*, vol. 17, nº 1 (1993), p. 240. L'auteure souligne.
[30] *Ibid.*, p. 246.

pas Mado : « Je n'aime pas être aussi précise, mais sans cela, comment comprendre ? » (*V*, 150)

Dans les meilleurs cas, les interlocutrices trouvent le moyen de parler *malgré* l'opacité de leur vocabulaire : en même temps qu'elles prennent acte d'un fait de non-coïncidence, elles tentent de le neutraliser en manifestant leur désir de refonder une communauté autour de la conscience de cette fracture. En font foi toutes les occurrences de la modalisation autonymique « disons » :

> *Disons* que ça s'est reproduit plusieurs fois (*V*, 117 ; je souligne)
>
> *Disons* qu'il y avait quelque chose entre Lucien et ma fille. (*V*, 129 ; je souligne)
>
> C'est à ce moment-là que ça s'est passé, enfin, que ça a commencé, *disons*. (*V*, 132 ; je souligne)
>
> Vous supposez quand même, et je vous dirais que je préfère vous entendre dire ça, qu'elle aurait été choquée, bouleversée, si les choses étaient allées, *disons*, très loin ? (*V*, 133 ; je souligne)
>
> *Disons* que Marie-Paule se rapprochait de plus en plus de Lucien. (*V*, 145 ; je souligne)

Dans la typologie d'Authier-Revuz, ces phénomènes constituent l'un des versants de la « non-coïncidence interlocutive », en ce qu'ils manifestent une volonté de

> conjurer le fait qu'une manière de dire ou un sens ne sont pas d'emblée, ou pas du tout, « partagés », par des stratégies diverses (injonction à dire d'une seule voix : *disons X* ; appel au bon vouloir de l'autre : *X, passez moi* … ; suspension du dire au vouloir de l'autre : *X, si vous voulez, si vous voyez ce que je veux dire*), c'est-à-dire tenter de restaurer un UN de coénonciation là où il semble menacé[31].

Dans *Viol*, cette volonté de fondation du *un* co-énonciatif, à maintes reprises manifestée par les deux locutrices, achoppe. Parler malgré le fait de non-coïncidence s'avère impossible dans la mesure où, pour que la communauté d'énonciation soit véritablement restaurée, l'allocutaire doit signifier à son tour

---

[31] *Ibid.*, p. 247. Voir aussi Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, t. 1, Paris, Larousse, coll. « Sciences du langage », 1995, p. 183-190.

qu'il reconnaît la pertinence du mot qui lui a été soumis[32]. Jamais, dans *Viol*, un tel accord n'est scellé. Voici un exemple modéré de non-coïncidence persistante :

> — […] *Disons*, ça m'a fait mal, mais c'est vrai, qu'elle était carrément amoureuse de lui. […]
> — Qu'est-ce qui vous bouleversait tant ? Que Lucien ait eu ces rapports-là avec votre fille ? Que votre fille soit tombée, *je ne dirais pas* amoureuse, mais sous l'emprise de son beau-père ? (*V*, 145-147 ; je souligne)

Le *un* coénonciatif que Mado proposait de fonder autour du mot « amoureuse » est par la suite récusé par Sophie, qui lui préfère l'expression « sous l'emprise de ». La négociation échouerait si Sophie n'admettait, plus loin, l'idiosyncrasie de la parole de Mado, qui est aussi celle de son point de vue : « J'ai remarqué que vous parlez souvent d'eux au pluriel, que vous ne les séparez pas, dans cette affaire. En somme, vous les voyiez tous deux comme un couple, comme ç'aurait été le cas si Lucien avait eu une aventure en dehors du mariage. » (*V*, 149)

Un tel *statu quo* est exceptionnel dans l'économie du roman. De manière générale, la communauté énonciative est violemment récusée, et ce le plus souvent par Sophie. Le dialogue ne peut alors que s'enliser dans un conflit qu'il ne semble pas possible de résoudre. Les modalisations autonymiques servent, dans ces cas, non pas à instaurer un *un* de coénonciation, mais à faire jouer, voire à creuser l'écart entre les mots d'énonciateurs qui font irréductiblement *deux*. Différents procédés marquent ce second versant de la non-coïncidence interlocutive[33]. En régime dialogal, il n'est pas étonnant que l'hétérogénéité de l'expression étrangère et du discours hôte soit le plus souvent accentuée par la citation en discours direct, manifestée par une incise :

> — Vous n'avez jamais pensé que sa maladie était en rapport, en rapport direct, avec ces relations si peu naturelles, si violentes, entre une jeune fille très, très jeune, et son beau-père ? […]
> — […] Violentes, violentes, je ne dirais pas ça. (*V*, 147)

---

[32] Du moins, lorsqu'un terme précis est proposé, et non un hyperonyme ou un indéfini – cas qui sera traité plus loin.

[33] Ils sont minutieusement détaillés dans Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, *op. cit.*, t. 1, p. 204-234.

> — […] Elle se laissait faire. Y'a pas d'autre mot. Et ça a continué comme ça.
> — Vous mesurez la portée du mot. Elle se laissait faire, vous dites. […] Tout de même, vous lui avez bien fait comprendre que la solution, pour elle, c'était de… enfin de… se laisser, comme vous dites, de se laisser faire… (*V*, 154-155)

ou signalée par des guillemets, cette « archiforme de la modalité autonymique[34] » :

> — […] L'autre jour, vous disiez ne vous être aperçue de rien, en tout cas, que simplement des bruits avaient couru, je me rappelle votre expression, selon quoi votre mari « s'arrangeait » avec ses filles. (*V*, 129)

> — Vous n'allez pas dire qu'elle aurait pu « faire ça », je reprends votre expression, pour faire plaisir à Lucien ? » (*V*, 134)

Dans ces exemples, « l'autre n'est pas "invité" dans le discours de l'un comme dans le rapport complice, mais plutôt <u>convoqué</u>, à travers ses mots, auxquels l'énonciateur fait place dans son discours pour les lui retourner, offensivement[35] ». Le conflit lexical apparaît comme le symptôme d'une divergence intolérable de vues inconciliables.

C'est ici que la non-coïncidence interlocutive est redoublée d'une non-coïncidence du mot à la chose[36], qui trouve son principe non plus uniquement dans l'inégalité des compétences lexicales des deux interlocutrices, mais, plus fondamentalement, dans l'inaptitude de la langue à se conformer parfaitement au réel qu'elle est sommée de désigner (à receler le « mot juste »). Il ne s'agit plus seulement de constater les divergences entre les mots des deux interlocutrices pour nommer le même référent ; ce qui est en cause, c'est tout le processus de nomination, c'est-à-dire la possibilité même d'assigner un nom à un référent réel.

---

[34] Au sujet des signaux typographiques comme formes non segmentales de la modalisation autonymique, voir *Ibid.*, t. 1, p. 133-140. L'expression citée est tirée de la dernière page de cette section.

[35] *Ibid.*, t. 1, p. 224. L'auteure souligne.

[36] Jacqueline Authiez-Revuz consacre un très long chapitre à ce cas complexe de non-coïncidence, qui ne relève plus seulement de la linguistique pragmatique, mais engage une réflexion philosophique qui a occupé le devant de la scène intellectuelle du « *linguistic turn* », de Saussure à Lacan, de Benveniste à Bourdieu en passant par Barthes, Pontalis et Derrida. Voir *Ibid.*, t. 2, p. 507-711.

Ces faits de non-coïncidence du mot à la chose forcent à prendre acte du leurre qu'est la transparence dénotative. Lorsque Mado, dans la première citation, récuse le terme « violente », il y a prioritairement non-*un* référentiel[37] – en tant que le mot qualifie mal les relations de Lucien et de Marie-Paule – et ensuite, seulement, non-*un* interlocutif – en tant qu'il s'agit d'un terme appartenant au vocabulaire de Sophie.

La négociation pour définir le « mot juste » ne se fait pas à armes égales. Sophie convoque l'appui de la majorité, d'une opinion publique dont l'autorité est d'autant plus prégnante qu'elle se manifeste de façon subtile par l'emploi de formes indéfinies ou impersonnelles. Ces dernières confèrent à une appréciation subjective le caractère évident du savoir partagé : « Excusez-moi mais c'est ce qu'on pourrait appeler de la préméditation » (*V*, 132), « S'il y avait eu entre eux, il faut nommer les choses par leur nom, des relations sexuelles véritables ? » (*V*, 133) Le modal impersonnel « falloir », à l'indicatif, introduit une prescription lexicale dont la pertinence est dès lors homologuée non plus uniquement par des critères linguistiques, mais d'après une grille d'évaluation axiologique qui discrimine la *bonne* de la *mauvaise* façon de dire[38].

L'enjeu du débat n'est pas anodin : il s'agit d'imposer, par le lexique, plus qu'un mot, toute une vision du monde. Dans *Viol*, les faits de non-coïncidence du mot à la chose sont le symptôme d'une divergence dans la représentation imaginaire et l'évaluation axiologique des actes dont les locutrices parlent. En

---

[37] Il peut paraître étrange d'employer le terme « référentiel » à l'égard d'un adjectif, qui a plutôt fonction évaluative. Or, dans la nomenclature mise en place par Authier-Revuz, le type non-coïncidence est indépendant de la nature ou de la fonction des syntagmes autonymiques.

[38] On trouve un emploi similaire de la prescription lexicale avec le verbe « falloir » dans le discours du juge rapporté par Mado et cité plus haut : « Et le juge disait : "Mais il faut appeler les choses par leur nom ! Ça s'appelle un viol !" » (*V*, 157). Dans ce cas, l'autorité du savoir partagé est redoublée par celle du magistrat. Au sujet des modalisations autonymiques en « il faut dire X », voir Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, *op. cit.*, t. 2, p. 557-558.

d'autres termes, les deux femmes s'accordent sur le référent « réel », mais non sur sa qualité et ses implications morales. Soit les deux cas suivants :

> — En tout cas, j'en mettrais ma main au feu qu'à cette époque-là, il n'y avait pas eu grand-chose.
> — « Pas grand-chose ». C'est toujours trop, non ? (*V*, 141)

> — Lucien n'avait rien fait avec elle de… de vraiment… enfin, il n'avait certainement pas dépassé certaines bornes.
> — […] Vous dites « qu'il n'avait rien fait avec elle ». Mais quoi que ce soit, on ne peut pas dire que ce soit « avec elle », elle n'avait rien choisi, elle ! Vous ne supposez tout de même pas qu'elle aurait pu être d'accord, du moins jusqu'à un certain point. Qu'elle aurait été prête à accepter certaines choses, des baisers, des caresses. (*V*, 141)

Dans ces deux passages, les faits de non-coïncidence se superposent : interlocutive, puisque les mots de Mado sont cités par Sophie de façon à en faire entendre l'étrangeté ; référentielle, puisque cette dernière argumente leur inadéquation avec les choses. Ou, plutôt, avec ce qu'elle-même conçoit que les choses sont, avec ce qu'elle imagine qu'elles doivent être, jugées d'après une grille morale et axiologique qui, manifestement, n'est pas partagée par Mado.

Par le jeu des modalisations autonymiques, l'échange de Sophie et Mado prouve jusqu'à l'évidence combien nommer est toujours juger[39]. Les évaluations des actes de Lucien sont à ce point contrastées qu'il n'est pas possible de trouver un consensus lexical pour les désigner. Les boucles réflexives auxquelles donne lieu l'autonymie ne cessent de faire bifurquer l'objet de la conversation du référent au signe. Or, l'innommable ne doit pas moins être discuté, puisqu'il constitue le mobile des entretiens. Pour le rendre accessible au discours, les deux interlocutrices n'ont d'autre choix que de faire appel à des pronoms qui, en

---

[39] C'est là l'une des grandes idées de Bakhtine : « Nous n'envisageons pas le langage comme un système de catégories grammaticales abstraites, mais comme un langage *idéologiquement saturé*, comme une conception du monde, voire comme une opinion concrète » ; « Dans le roman, chaque langage est un point de vue, une perspective socio-idéologique des groupes sociaux réels et de leurs représentants incarnés. » (Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque » dans *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], p. 95 ; 223. L'auteur souligne.)

suspendant la nomination, admettent la coprésence de jugements inconciliables. Ce qui explique la surabondance de l'indéfini quantificateur « quelque chose » et, surtout, du démonstratif neutre « ça » :

> — Disons qu'il y avait *quelque chose* entre Lucien et ma fille. (*V*, 129 ; je souligne)
>
> — Parce que *ça* a duré longtemps ?
> — […] Disons que *ça* s'est reproduit plusieurs fois. (*V*, 117 ; je souligne)
>
> — Il y avait combien de temps que *ça* durait ? […] Et vous avez pensé que c'était *ça* ? (*V*, 119 ; je souligne)
>
> — Je dis que je ne sais pas si c'est là que *ça* a commencé. Je crois que *ça* avait déjà commencé avant. (*V*, 128 ; je souligne)
>
> — Il avait peur qu'elle aille en parler partout, qu'elle aille raconter qu'il s'était passé *quelque chose* avec Marie-Paule. Il ne supportait pas l'idée qu'il allait être arrêté, jugé, si *ça* se savait. (*V*, 120-121 ; je souligne)

L'emploi de ces pronoms pose le problème de leur référence. Si elle ne fonctionne d'évidence pas sur le mode déictique, elle n'est pour autant qu'imparfaitement anaphorique, dans la mesure où l'anaphore pronominale suppose un accès direct et sans équivoque au référent, *via* l'antécédent du pronom.

Or, dans le dialogue de Sophie et Mado, le cumul de modalisations autonymiques fragilise l'arrimage du mot à la chose et perturbe du même coup la possibilité d'une coréférence univoque. Si les deux femmes parlent bien des mêmes actes, elles ne leur donnent pas le même nom. Lorsque Sophie emploie « ça », il y a bien anaphore : le pronom coréfère avec l'antécédent « viol », qui est le nom que portent, d'après elle, les relations entre Lucien et Marie-Paule. Pour Mado, cependant, « ça » n'est pas l'expression anaphorique du syntagme « viol » qu'elle considère inadéquat, ni d'un autre vocable, d'ailleurs, puisqu'aucun ne convient pour nommer ce comportement sans imposer le même jugement moral que Sophie. Dans la langue de Mado, « quelque chose » et « ça » acquièrent pour eux-mêmes un contenu sémantique et référentiel, sans le biais d'un antécédent. La fréquence de leur emploi donne à penser qu'ils ne sont plus seulement le

symptôme temporaire d'un travail de nomination en cours. Les pronoms se substituent au nom absent, si bien que Mado les emploie pour désigner le comportement de Lucien dans des répliques dont l'enjeu illocutoire est justement d'admettre ce qui a effectivement eu lieu :

> — Il a fini par céder. Il disait qu'il y avait eu *ci et ça*, là il reconnaissait.
> […]
> — Pour moi, ce qui s'est passé, c'est *ça*. Il y a eu *quelque chose*, oui, je ne le dis pas mais savoir quoi, exactement ? Il est peut-être retombé ensuite, une fois ou deux encore, mais c'est tout. Voilà la vérité. (*V*, 157)

Le procès de nomination n'aboutira jamais. Il se fige dans cet état intermédiaire de la désignation. Ce sont ces pronoms qui, désormais, signifient la relation de Lucien et de Marie-Paule, et ils le font d'une telle façon qu'ils ne gomment pas la résistance qu'elle oppose à la nomination. On voit combien ces « confessions », obtenues au terme du sixième entretien, s'écartent de la *catharsis* racinienne, de la fusion parfaite de la parole et de l'acte. Paradoxalement, ils ne sont pas pour autant dépourvus de performativité : la coïncidence du dire et du dit consiste ici à signifier *en même temps* le référent et l'impossibilité de le désigner d'une manière parfaitement transitive.

1.3. Du dialogué au dialogique

1.3.1 L'épilogue : à méta-énonciation, méta-aveu

Le sixième entretien, intitulé « Révélations », se clôt abruptement sur un conflit de perceptions :

> — […] Voilà la vérité.
> — La vôtre, celle qui vous arrange.
> — Oh, ce qui m'arrange, moi ! (*V*, 157)

C'est une drôle de révélation que cette « vérité » qui ne se laisse pas nommer et qui rencontre, de la part de Sophie, une résistance péremptoire. Sur l'exposé de Mado plane un doute quant à l'authenticité et la véracité de ce qui n'apparaît plus

que comme une « version » parmi d'autres possibles – une version d'autant plus suspecte qu'elle est jugée par trop accommodante. Le ton cassant de la réponse de Sophie laisse présager une rupture brutale de l'entretien, ce que confirment ses lettres retranscrites à la suite : « Je ne suis pas étonnée de votre réaction […] Rien ne vous oblige à donner une suite à ces entretiens. » (*V*, 159). L'impasse communicationnelle qui planait comme une menace sur les six entretiens, réduisant le lexique commun à une peau de chagrin pronominale semble s'être actualisée. L'*échange* conversationnel échoue et le dialogue ne peut se poursuivre.

Un ultime retournement donne lieu à la dernière conversation. Plus d'an après ce sixième entretien – en font foi les dates des lettres intercalées entre les deux derniers dialogues – et suite au suicide de Lucien en prison, Sophie accepte de rencontrer Mado, sur la sollicitation inusitée de cette dernière. L'inversion des rôles donne lieu à un déplacement de l'enjeu. Mado, qui se reproche de « ne pas [avoir] parlé franchement » (*V*, 174), souhaite, grâce à cette dernière conversation, rectifier l'opinion négative qu'elle imagine que Sophie s'est faite à son égard. Ce dispositif confessionnel permet légitimement d'attendre de cette conversation qu'elle contienne les « révélations » que le sixième entretien laissait espérer.

Cette « vraie vérité » (*V*, 175) que Mado souhaite maintenant révéler ne se rapporte qu'obliquement aux actes de Lucien. À ce sujet, elle ne fait que confirmer ce qu'elle avait déjà été forcée d'admettre à demi-mot, au fil des amendements entraînés par la double pression des contradictions internes de son récit et des questions de Sophie. À savoir que Lucien et Marie-Paule ont bien eu des relations sexuelles, qu'elle en a même été le témoin auditif impuissant :

> Je savais tout. Même où et quand. […] Je l'ai entendu plusieurs fois marcher tout doucement, tout doucement dans le couloir, et ensuite la porte de Marie-Paule, elle n'ouvre pas bien, il faut la forcer. Quand il venait se coucher, je faisais semblant de me réveiller tout juste. Je me levais. J'en étais malade. Malade. (*V*, 182)

Cette « confession » ne rompt pas le régime d'énonciation mis en place dans les derniers entretiens. Les actes eux-mêmes demeurent innommés, toujours désignés

par un pronom, « tout », certes plus assertif que « ça » ou « quelque chose », mais aussi peu descriptif. Ils ne sont pas non plus « racontés » : le récit de Mado s'interrompt au moment où Lucien entre dans la chambre de Marie-Paule et reprend lorsqu'il en sort pour regagner le lit conjugal. Cette ellipse préserve le silence qui recouvre les actes ; tout au plus sont-ils évoqués métaphoriquement par le recours à l'image de la porte qui résiste, figurant l'hymen – « elle n'ouvre pas bien, il faut la forcer ». C'est, ici encore, l'ambivalence de l'anaphore qui occasionne ce tremblement référentiel, suggérant de manière fugitive et incertaine l'idée d'une possible agression.

Si Mado a convoqué Sophie pour un dernier entretien, ce n'est pas pour revenir sur le récit de la relation de Lucien et Marie-Paule. Ce qu'elle a à avouer est de l'ordre du mensonge par omission : c'est elle qui a dénoncé Lucien à la justice, par le biais de lettres anonymes dont l'épistolier n'avait jusqu'alors jamais été identifié. À la lumière de cette confession, les événements sont réinterprétés dans un nouveau récit où les rôles d'offensé et d'offensant se voient redistribués de façon étonnante. L'histoire que relate Mado n'est plus celle d'une femme dont le mari a été condamné pour viol. C'est plutôt celle d'une femme trahie mais qui, pour défendre l'illusion d'un bonheur conjugal qu'elle croyait avoir enfin trouvé, a longtemps toléré les « écarts de conduite » d'un mari qu'elle souhaitait à tout prix garder. Le désamour de Lucien, très tôt manifesté, a rendu cet idéal conjugal précaire. Croyant toujours pouvoir retrouver l'union harmonieuse rêvée, et sur la conviction que « si [elle avait] dit quelque chose, il serait parti tout de suite » (*V*, 179), elle s'est efforcée d'ignorer et de taire les rapports de Lucien avec sa fille. Ce n'est qu'au moment où Lucien lui annonce qu'il la quitte définitivement que Mado, par amertume et désespoir, peut-être aussi par vengeance, le dénonce.

Mado impose une interprétation des événements dont la singularité ne manque pas de bouleverser les évidences. Aux yeux de l'amoureuse déçue, Lucien a avant tout commis une infidélité. Le fait qu'il s'agisse d'un viol incestueux n'est

qu'une circonstance aggravante de ce crime contre le couple qu'ils formaient. De fait, tout ce qui a contribué à séparer les époux participe de ce scandale, au premier chef l'arrestation de Lucien, présentée comme un rapt dès les premiers entretiens :

> — […] ils me l'ont emmené (*V*, 15)
>
> — […] ils me l'ont pris (*V*, 22)
>
> — C'était notre dixième anniversaire de mariage quand ils l'ont emmené.
> — C'est curieux, je vous l'ai déjà dit, je crois, en vous entendant, il semble que c'est ça le plus important, le jour où on a arrêté votre mari. Tout le reste, on dirait que ça compte moins. Que ça n'a pas autant d'importance.
> — C'est vrai. Je ne peux pas oublier le moment où ils l'ont poussé dans le couloir. (*V*, 89)

Tous ceux qui ont participé à la condamnation de Lucien se sont faits complices de ce crime : leurs voisins et leurs anciens amis, en colportant bruits et ragots ; le personnel judiciaire (les policiers, les beaux parleurs de la cour, le juge), dont la parole est, plus que tout autre, performative ; Maud, qui s'est confiée à sa professeure puis a porté plainte. Quant à Marie-Paule, sa qualité de victime enfantine ne suffit pas à atténuer sa double culpabilité : celle d'avoir été l'amante de Lucien, puis celle de l'avoir fait condamner par son témoignage.

Mais Mado se réserve la plus large part du blâme, puisque c'est par elle que le drame conjugal est devenu affaire judiciaire :

> — […] J'ai tout raconté, tout, avec Marie-Paule et tout ça. C'est par moi que tout ça s'est su. (*V*, 180)
>
> — C'est quand même moi qui ai commencé. […] C'est à cause de moi. (*V*, 181)
>
> — […] Reste que ce n'est pas Maud qui a commencé. La coupable, c'est moi. (*V*, 183)

Cette dernière citation atteste du spectaculaire renversement du canevas narratif et des rôles attendus. Dans les mots de Mado, le terme « coupable », employé absolument, sanctionne non pas les actes de Lucien – pourtant unanimement déclarés tels – mais les siens. Dans le prisme de sa perception, c'est elle qui a

commis l'irréparable : en se faisant sycophante, elle s'est rendue coupable de la ruine de son foyer : « Tout ce malheur, n'est-ce pas, le procès, tout ça, et lui, mort dans sa prison ! et ma fille qui ne me parle plus. Tout ça par ma faute ! » (*V*, 183) Il n'est pas étonnant que Mado soit de caractère taciturne, tant il est vrai que, d'après l'analyse qu'elle en fait, c'est la parole qui a constitué l'arme de son « crime », qui a *fait exister* les actes de Lucien.

C'est dans ce contexte restreint de la performativité de la parole qu'il me paraît pertinent de faire intervenir le concept de *tabou*, en prenant toutefois les précautions nécessaires à la manipulation d'une notion aujourd'hui souvent galvaudée, d'un terme usé par des emplois approximatifs. À la faveur du goût pour tout ce qui est subversif[40], le mot est fréquemment convoqué dans des formules qui expriment l'injonction à adopter une suprême liberté de penser et de dire : il faut aujourd'hui « faire fi des tabous », les « enfreindre », les « bousculer », les « surmonter », s'y « attaquer » ou à tout le moins s'en « libérer ». Cette acception relâchée et populaire du mot participe d'une fascination contemporaine pour toutes les prescriptions relatives à ce qui « se dit » ou « ne se dit pas », les restrictions politiquement correctes de la parole et les moyens orthodoxes de subvertir ces codes. Ces normes appliquées au dire en contexte n'ont en vérité que très peu à voir avec la définition restreinte, scientifique, du terme « tabou ».

---

[40] Pour Pascal Bruckner, il est de si bon ton d'être séditieux que la subversion constitue aujourd'hui un nouvel académisme : « Si notre époque célèbre à grands frais les briseurs de tabous et encense ceux-là mêmes qui la vouent aux gémonies, ce n'est pas pur masochisme ; c'est qu'elle trouve dans ce désaveu un carburant essentiel pour son changement : il est poli d'être contre. Ainsi prolifèrent les transgressions standardisées : critique publicitaire de la publicité, spectaculaire du spectacle, médiatique des médias. Cracher dans la soupe devient l'argument lucratif par excellence. De cette façon se propage un académisme de la subversion au point que la culture de la provocation la plus sulfureuse est devenue la culture officielle qui promeut, dans le discours du moins, marginaux, pervers, excentriques, branchés, excellents gisements de profit public. » (Pascal Bruckner, « L'horreur contemporaine du tabou », dans Nicolas Weill (dir.), *Que reste-t-il de nos tabous?*, 15e forum *Le Monde*/Le Mans, (24-26 octobre 2003), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 248.)

Au sens où l'emploient anthropologues et linguistes, le tabou est un interdit à caractère sacré, dont l'infraction constitue une atteinte à quelque chose comme l'« ordre cosmique » du monde, et non seulement au tissu social ou aux règles de savoir-vivre. Est taboue une chose (un objet, une personne, une action) à laquelle est associée une puissance hiératique, et dont le contact est proscrit par peur d'en déchaîner la force[41]. Sur certains tabous pèse une interdiction telle que le seul contact du signe avec le référent est suffisant pour entraîner une transgression : de même que ces choses doivent rester intouchées, elles doivent aussi demeurer innommées. C'est là la définition restreinte, en linguistique anthropologique, du tabou lexical[42], qui relève, suivant la distinction saussurienne, plus de la parole que de la langue. Le tabou lexical repose sur la croyance en un pouvoir évocatoire du Verbe, en l'efficace comme sacrée du langage, en la faculté des mots de *faire advenir* la réalité qu'ils désignent.

Il y a une évidente parenté entre l'univers de croyance dans lequel est admis le tabou lexical et celui de Mado, pour qui la langue possède un pouvoir tel que dire le nom du viol revient à donner une existence à cet événement. À la

---

[41] À propos du tabou, voir, entre autres, l'article « Tabou », rédigé par Bernard Valade, dans le *Dictionnaire des Sciences Humaines*, Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 1139-1141 ; l'ouvrage collectif dirigé par Nicolas Weill, *Que reste-t-il de nos tabous ?*, *op. cit.*, et tout particulièrement l'article de Bernard Valade « Tabou : les migrations d'une notion » (dans *Ibid.*, p. 21-27).

[42] Au sujet du tabou lexical, on peut consulter notamment le texte d'Émile Benveniste « Euphémismes anciens et modernes », qui constitue le chapitre XXV des *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 308-314 ; le collectif *Paroles interdites*, dirigé par Michèle Therrien, Paris, Éditions Khartala, 2008, 288 p. ; l'ouvrage de Keith Allen et Kate Burridge, *Forbidden Words, Taboo and the Censoring of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 303 p. ; le chapitre « La peur des mots » dans l'ouvrage de Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Éditions Olivier Orban/France Loisir, 1986, p. 249-277 ; l'article de Charles Guiraud, « Le tabou linguistique : limites d'une explication », dans Sylvie Mellet (dir.), *Études de linguistique générale et de linguistique latine offertes en hommage à Guy Serbat*, Paris, Société pour l'information grammaticale, 1987, p. 147-155 ; l'article de Claude Sandoz, « Le tabou linguistique comme facteur de processus dérivationnels (à la lumière de faits indo-européens) », dans *E. Benveniste aujourd'hui*, Actes du colloque international du CNRS (Tours, 28-30 sept. 1983), Paris, Société pour l'information grammaticale, 1984, p. 143-150.

différence près que dans l'univers de croyance de Mado, la puissance associée au tabou lexical supplante largement celle du tabou en acte : ce n'est pas la relation sexuelle entre Lucien et Marie-Paule qui bouleverse l'ordre du monde – de *son* monde –, mais la nomination et la diction de ces faits. Si la langue, en tant que système de signes, est déficiente, inapte à nommer adéquatement cette relation, cela n'entame pas sa performativité. L'« arme du crime », qu'est pour elle le langage, apparaît d'autant plus redoutable que sa puissance d'évocation ne repose pas forcément sur la vigueur du lien entre le signe et le référent, sur l'adéquation du mot à la chose. Qu'il se soit agi ou non d'un viol, il existe désormais sous cette forme, dès lors qu'il a été nommé ainsi. Dans l'univers désenchanté de Mado, c'est l'appareil judiciaire qui tient lieu de puissance transcendante et sanctionne le nom du crime, entraînant par la condamnation de Lucien une suite inéluctable de malheurs.

L'ambivalence de la conclusion du roman provient en partie de la coprésence de deux cadres interprétatifs difficilement conciliables. Celui de l'aveu suppose que la parole soulage et lui confère même une fonction rédemptrice. Avouer un crime, le reconnaître et le nommer, constitue une étape nécessaire à l'exonération de la culpabilité qui lui est attachée, et donc à la réintégration du malfaiteur dans la communauté. C'est l'idée centrale que développe Peter Brooks dans son essai *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature* : « Confession of wrongdoing is considered fundamental to morality because it constitutes a verbal act of self-recognition as wrongdoer and hence provides the basis of rehabilitation[43] » ; « Confession alone will bring release from the situation of accusation and allow the reintegration with normal social existence and

[43] « L'aveu d'un méfait est considéré comme l'un des fondements de la moralité, en ce qu'il constitue un acte verbal de reconnaissance de soi en tant que malfaiteur et procure ainsi les bases d'une réhabilitation. » (Je traduis.) Peter Brooks, *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2000, p. 2.

community[44]. » Brooks reconnaît toutefois à la confession une ambiguïté intrinsèque, en ce que son caractère performatif repose sur – et induit – au moins autant de culpabilité que d'exonération de la culpabilité, jusqu'à l'infini. Si avouer un crime revient à s'en amender partiellement, c'est seulement parce que par l'aveu, une charge de culpabilité est reconnue – alors que ne pas l'avouer, ou refuser de l'avouer ne procure certes pas la rédemption de la faute, mais n'entérine pas non plus le blâme.

> The confessionnal rehearsal or repetition of guilt is its own kind of performance, producing at the same time the excuse or justification of guilt (by the fact of confessing it) and the accumulation of more guilt (by the act of confessing it), in a dynamic that is potentially infinite. The more you confess, the more guilt is produced. The more guilt is produced, the more the confessionnal machine functions. The very act of confessing necessarily produces guilt in order to be functional. As a speech act, "I confess" implies and necessitates guilt, and if the guilt is not there in the referent, as an object of cognition, it is in the speech-act itself, which simultaneously exonerates and inculpates[45].

Que la confession atteste de la culpabilité de celui qui avoue en même temps qu'elle l'en exonère partiellement, cela n'empêche pas le paradigme de l'aveu de se soutenir de la conviction que *par la parole*, la souillure du crime peut en partie être lavée.

Or, le cadre interprétatif du tabou lexical pose au contraire que la parole est coupable, qu'elle peut en *elle-même* constituer une transgression, une profanation (un *viol*). Le « crime » de Mado étant en soi un acte de langage – la dénonciation – dont la performativité l'apparente à un aveu, sa confession

---

[44] « En lui-même, l'aveu permet de se soustraire à la situation d'accusation et autorise la réintégration dans la vie sociale et la communauté normales. » (Je traduis.) *Ibid.*, p. 23.

[45] « La répétition confessionnelle de la faute est une forme spécifique de performance qui produit à la fois l'excuse ou la justification de la culpabilité (par le fait de l'avouer) et l'accumulation d'un surcroît de culpabilité (par l'acte de la confession), en une dynamique potentiellement infinie. Plus on avoue, plus la culpabilité est produite. Plus la culpabilité est produite, plus la machine confessionnelle fonctionne. L'acte même de la confession produit nécessairement de la culpabilité afin de se maintenir. En tant qu'acte de langage, "J'avoue" implique et entraîne un blâme qui, s'il ne se trouve pas dans le référent en tant qu'objet de cognition, est du moins contenu dans l'acte de langage lui-même, qui exonère et inculpe simultanément. » (Je traduis.) *Ibid.*, p. 22.

consiste donc en quelque sorte en un méta-aveu : il s'agit bien, pour elle, d'avouer avoir parlé. Mais dès lors que le crime à avouer est un acte de langage, la parole confessionnelle peut-elle opérer son action rédemptrice ? Peut-on conjurer la puissance de la nomination en avouant une parole criminelle, comme on combat le feu par le feu ? L'*excipit* du roman ne permet pas de trancher. D'une part, Mado justifie sa démarche par le soulagement qu'elle souhaite obtenir en se confessant – c'est le passage déjà cité : « Je me suis dit : "Si je lui parle, eh bien, je ne sais pas, mais ce sera tout de même moins moche." » (*V*, 184). Mais d'autre part, sa mort, survenue moins d'un mois après cette dernière conversation, laisse planer le doute sur la possibilité de trouver l'apaisement escompté. Chose certaine, ses aveux ne lui auront pas permis, comme l'entend Peter Brooks, de réintégrer la vie sociale normale.

La mort de Mado est sobrement annoncée dans la dernière phrase du roman – la seule à se soustraire au régime dialogal –, sous la forme d'une note expliquant le retour à l'expéditeur de la dernière lettre de Sophie : « Cette lettre a été retournée avec la mention : "Non distribuée pour cause de décès." » (*V*, 186). Il paraît difficile d'envisager cette mort comme l'accomplissement nécessaire d'une parole sublimée, ce que Barthes voit dans la conclusion de *Phèdre* :

> En Phèdre, la parole retrouve *in extremis* une fonction positive : elle a le temps de mourir, il y a finalement un accord entre son langage et sa mort, l'un et l'autre ont la même mesure […] ; le temps tragique, ce temps affreux qui sépare l'ordre parlé de l'ordre réel, le temps tragique est sublimé, l'unité de la nature est restaurée[46].

La mort de Mado apparaît aussi peu transcendante que le moyen par lequel elle est annoncée est trivial. S'il fallait tout de même lui trouver une portée symbolique, elle serait à chercher dans sa valeur de rupture – et non d'accomplissement – de l'échange dialogué : le dernier billet de Sophie reste, à proprement parler, lettre morte.

---

[46] Roland Barthes, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 122.

1.3.2 « Ces choses-là, ce n'est pas toujours ce qu'on croit. » (*V*, 135) : l'idéologie thérapeutique et la fable de la transitivité

En semant le doute sur la possibilité d'assigner un nom à tout référent – peut-on tout dire, tout nommer ? –, puis en confrontant deux cadres interprétatifs qui assignent différentes valeurs à l'efficacité de la parole – tout est-il bon à dire, est-il bon *de* dire ? –, *Viol* pose avec acuité la question de l'incommunicabilité – tout est-il dicible, recevable ? Cette ultime problématisation, qui sous-tend les deux autres, n'engage pas seulement des considérations d'ordre linguistique (sémantique, pragmatique). Elle repose plus fondamentalement sur le contraste dans les échelles de valeurs qui président à l'appréhension et à l'évaluation des faits. On touche ici à l'enjeu fondamental du roman, qui a déjà affleuré à l'analyse à quelques reprises. À l'égard de la conception contemporaine de l'enfance, la version de Mado est éminemment hétérodoxe. Considérer, comme c'est le cas dans le monde occidental contemporain, que l'enfance est immuablement associée à l'innocence, qu'elle *doit* être innocente, c'est reconnaître à ses souffrances un statut particulier : elles sont incommensurables, une valeur absolue. Si bien que dans les quatre essais récemment parus et consacrés à l'imaginaire victimaire contemporain[47], l'enfant qui souffre est unanimement élevé au rang de victime paroxystique, parfaitement sublime, pure, presque sacrée. Et si l'enfant est d'emblée considéré absolument innocent[48], son bourreau est par conséquent

[47] Celui de Pascal Bruckner, *La Tentation de l'innocence*, *op. cit.* ; celui de Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, *op. cit.* ; celui de Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière, *Le Temps de victimes*, *op. cit.* ; et celui Guillaume Erner, *La Société des victimes*, *op. cit.*

[48] La qualité d'innocence ne tolère pas les demi-mesures. Sitôt corrompue, elle n'est plus. Dire que l'enfant est absolument innocent est un pléonasme – presque un double pléonasme, tant l'enfance en est venue aujourd'hui à signifier l'innocence.

absolument coupable, le pire des criminels, une figure diabolique[49]. Guillaume Erner synthétise ce complexe axiologique en ces termes :

> Si les crimes pédophiles choquent autant nos consciences, c'est qu'ils présentent l'ensemble des caractéristiques à même de susciter la compassion : une victime absolument innocente, un criminel que cette innocence n'arrête pas, qui manie la contrainte pour exercer, sur le moment, une violence physique et infliger, pour plus tard, une souffrance psychique. Ce qui nous horrifie dans la pédophilie, c'est autant le crime que sa trace, le traumatisme, l'idée que l'enfant aura bien du mal à se construire. La vindicte qui poursuit le coupable correspond à l'idée que la douleur consécutive au viol durera la vie entière. La détestation du pédophile vise un criminel qui s'empare de la vie d'enfants, pour l'écraser sous le poids du traumatisme[50].

Refuser de reconnaître dans la souffrance de l'enfant le sommet de la hiérarchie martyrologique, c'est occuper, en regard des certitudes partagées, un lieu *para-doxal*. De ce point de vue (mais y en a-t-il un autre ?), la version de Mado constitue une atteinte à l'échelle de valeurs déterminée par l'hégémonie[51]. À plusieurs reprises, elle insinue que la relation entre Marie-Paule et Lucien n'était pas placée sous le signe de l'agression – « Violentes, violentes, je ne dirais pas ça. » (*V*, 147) –, elle laisse entendre que sa fille aurait pu consentir à cette relation, par amour – « Disons […] qu'elle était carrément amoureuse de lui. » (*V*, 145) – ou pour être agréable à Lucien – « Vous n'allez pas dire qu'elle aurait pu "faire ça", je

---

[49] On trouve cette association symbolique dans le récit-témoignage d'Éva Thomas : « La peur du diable, la peur du père qui devient diable par son sexe d'homme. S'il vous attrape, il vous plonge en enfer. » (*Le Viol du silence*, Paris, Aubier, 1986, p. 162.) Pour autant, il ne faut pas croire que la figuration du bourreau d'enfants en démon est réservée uniquement à certains genres (littéraires, journalistiques, publicitaires) reconnus avides d'images fortes et impressionnantes. Liliane Daligand, docteur en médecine et en droit, use de l'opposition spectaculaire entre l'angélisme de l'enfance et la monstruosité de tout ce qui la blesse dans l'intitulé de son très sérieux essai *L'Enfant et le diable. Accueillir et soigner les victimes de violences* (Paris, L'Archipel, 2004, 381 p.). Dans le corps de l'ouvrage, la souffrance de l'enfant est là encore symboliquement associée à la possession diabolique : « Le mal, le malin s'empare de [l'enfant maltraité, abusé, violé] en le morcelant. » (p. 23)

[50] Guillaume Erner, *La Société des victimes*, *op. cit.*, p. 100.

[51] Cette notion, fondamentale dans la théorie du discours social élaborée par Marc Angenot, consiste en la somme des « règles générales du dicible et du scriptible, une topique, une gnoséologie, déterminant avec ensemble l'acceptable discursif d'une époque. » Au sujet de l'hégémonie, voir l'entièreté du chapitre inaugural « Le discours social : problématique d'ensemble », dans *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 13-52.

reprends votre expression, pour faire plaisir à Lucien ? » (*V*, 134) –, du moins, elle suggère que Marie-Paule n'aurait pas offert de résistance – « Elle se laissait faire. Y a pas d'autre mot. » (*V*, 154). Sa fille, tout enfant qu'elle était, n'aurait donc pas été parfaitement innocente, au double sens conduit par ce mot : ni chaste et pure, ni non coupable. Ce refus de lui reconnaître un attribut qui, dans l'imaginaire social contemporain, est essentiellement lié à sa qualité d'enfant infléchit sa qualité de victime : Marie-Paule n'est pas, selon le point de vue de Mado, un martyr absolu, sublime et sacré. Elle a consenti à son « malheur », et à ce titre, elle ne doit pas à tout prix en être sauvée. Ce n'était d'ailleurs pas le sens du geste dénonciateur de Mado, qui a toujours cherché à préserver prioritairement son couple, au détriment de sa fille, dont l'innocence était de toute façon déjà corrompue : « Je me disais : "J'ai fait ça pour ma fille. Pour ma fille." Mais je me forçais. Je savais bien que ça n'était pas vrai. » (*V*, 183).

Le discours de Mado dévoile une idée aujourd'hui difficilement recevable : celle voulant qu'une enfant de treize ans ait pu être l'amante consentante de son beau-père. L'irrecevabilité de cette thèse de l'assentiment de l'enfant à la relation incestueuse, qui ne peut dès lors porter le nom de « viol », explique, me semble-t-il, la difficulté que rencontre Mado à trouver le mot juste pour désigner les actes. Le commerce charnel entre Marie-Paule et Lucien est proprement *innommable* parce qu'il n'est pas *admissible* du point de vue des valeurs, croyances et certitudes structurant la représentation imaginaire de l'enfance. Si bien qu'il n'existe pas, dans l'état actuel de la langue française, de terme pour désigner ce genre de relation sans qu'il ne recèle le sème de l'agression. Même les mots les plus neutres se sont récemment vus attribuer des valeurs telles qu'ils ne sont plus aptes à désigner de manière impartiale et dépassionnée ce genre de rapport. « Inceste » en est un bon exemple. Dans sa définition séculaire, il s'agit simplement de

« relations sexuelles prohibées entre parents très proches de sexe différent[52] », qui peuvent être mutuellement souhaitées, du moins qui n'ont pas forcément lieu sous la contrainte que l'un exerce sur l'autre. Or, aujourd'hui, la neutralité de cette acception « anthropologique » n'est pas prise en compte. Longtemps considéré comme une circonstance aggravante des crimes et délits sexuels (viol, agression et attouchement sexuels), l'inceste est depuis tout récemment[53] conçu comme une infraction autonome. En inscrivant au Code pénal l'inceste commis sur les mineurs, on attribue à ce mot une nouvelle définition, plus restreinte, et qui active le sème de la contrainte :

> Les viols et les agressions sexuelles sont qualifiés d'incestueux lorsqu'ils sont commis au sein de la famille sur la personne d'un mineur par un ascendant, un frère, une sœur ou par toute autre personne, y compris s'il s'agit d'un concubin d'un membre de la famille, ayant sur la victime une autorité de droit ou de fait[54].

L'inceste est désormais commis *par* (une personne qui exerce une emprise) et *sur* (une autre qui n'est pas en mesure de s'y opposer suffisamment fermement), plus généralement par un parent sur son enfant. Certes, le texte de la loi fait déborder l'inceste du cadre strict de la filiation directe, en admettant l'existence d'incestes fraternels. Mais le magistrat Daniel Salas fait remarquer combien la réalité de la pratique judiciaire restreint le *crime* incestueux aux seuls rapports sexuels entre des enfants mineurs et leurs parents :

> Le droit contient une construction de l'inceste que la justice semble oublier. Rappelons que le droit pénal punit l'inceste (viol par ascendants), mais ne punit pas explicitement l'inceste frère/sœur. Il ne prévoit pas d'aggravation sur la ligne collatérale. Il n'y a pas davantage de sanction pénale pour les relations sexuelles entre parents et enfants majeurs[55].

---

[52] Définition tirée du Trésor de la Langue Française (TLF), en ligne : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/ advanced.exe?8;s=133723020;>

[53] Le 26 janvier 2010, l'Assemblée nationale et le Sénat ont adopté la loi n° 2010-121 visant « à inscrire l'inceste commis sur les mineurs dans le Code pénal et à améliorer la détection et la prise en charge des victimes d'actes incestueux ». Dans le journal officiel du 9 février 2010, le terme « inceste » entre officiellement dans le vocabulaire du droit pénal français.

[54] Article 222-31-1, Loi n° 2010-121 du 8 février 2010, *Journal officiel de la République Française*, 9 février 2010, édition nº 0033, en ligne : <http://www.journal-officiel.gouv.fr/frameset.html>.

[55] Daniel Salas, « L'inceste, un crime généalogique », *Esprit*, nº 227, « Malaise dans la filiation » (décembre 1996), p. 129.

Du reste, cette définition restreinte de l'inceste correspond bien à la valeur criminelle que prenait déjà le mot dans l'imaginaire social et le langage courant depuis au moins deux, voire trois décennies[56]. Daniel Salas y voit un « crime généalogique[57] » ; de même, Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière en parlent comme d'un « crime contre la filiation », d'un « meurtre sans cadavre », et notent que « l'inceste […] et la pédophilie constituent une ligne rouge que personne ne conteste[58]. » La modification de la loi apparaît alors plutôt comme une adaptation du texte légal au lexique usuel que comme une modification réelle de ses implications pénales. Cela conduit la juriste Emmanuelle Alain[59] à s'interroger sur la pertinence de cette loi, dont la nature juridique n'est pas aisément identifiable[60] et qui paraît motivée non pas par le besoin de combler un vide juridique – Alain montre bien que la jurisprudence était déjà suffisante –, mais de

> protéger de manière accrue le mineur par l'insertion d'une présomption d'absence de consentement de sa part résultant du seul fait de sa minorité ainsi que par l'emploi du mot inceste pour le bien de la victime, de l'auteur et de la société qui pourront « poser sur l'acte le terme qui lui convient »[61].

À la modification lexicale du texte de loi correspond une réciproque : l'infléchissement du contenu sémantique du mot « inceste », qui en vient à désigner non plus l'ensemble vaste et multiforme des relations sexuelles

---

[56] Daniel Salas date l'amorce de cet infléchissement des mentalités à l'égard du viol à la parution, en 1978, de l'étude de Leïla Sebbar *On tue les petites filles. Une enquête sur les mauvais traitements, sévices, meurtres, incestes, viols contre les filles mineures de moins de 15 ans, de 1967 à 1977 en France*, Paris, Stock, coll. « Voix de femmes/Stock 2 », 1978, 356 p. (*Ibid.*, p. 122, note 2.)

[57] C'est le titre de son article : « L'inceste, un crime généalogique », *loc. cit.*

[58] Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière, *Le Temps de victimes*, *op. cit.*, p. 111-112.

[59] Emmanuelle Alain, « Fallait-il faire entrer l'inceste dans le code pénal ? », *Blog Dalloz*, 5 février 2010, en ligne : <http://blog.dalloz.fr/blogdalloz/2010/02/fallaitil-faire-entrer-linceste-dans-le-code-pénal-.html>.

[60] « Cet inceste pourrait être qualifié d'"incrimination de l'incrimination" ou de "sur-qualification" (puisque l'inceste doit quand même faire l'objet d'une question spéciale devant la cour d'assises [nouvel alinéa de l'art. 356 c. pr. pén.]). Mais quel que soit le nom qui sera donné à ce concept il me semble que l'on peut dire qu'il est nouveau en ce sens qu'il n'a pas d'impact juridique pénal concret (puisque dépourvu de sanction particulière), il a juste pour vocation un impact symbolique et sociétal. » (*Ibid.*)

[61] *Ibid.*

qu'entretiennent deux membres d'une même famille, mais une variété particulièrement dévastatrice de crime sexuel commis sur un enfant.

L'exemple du mot « inceste » montre de manière probante avec quelle force l'hégémonie façonne simultanément le dicible et le concevable, en restreignant le sens des mots pour qu'ils ne désignent (prioritairement, voire exclusivement) que ce qui est admissible du point de vue de l'idéologie, au sens que lui donne Marc Angenot de

> « pensée réifiée » : la référence à des entités rigides qui fonctionnent comme des alibis du discours. Ces entités sont inséparables de marquages axiologiques : *valorisations* et *hiérarchies*. Toute idéologie présente une fonction immanente de dissimulation ou d'occultation : certaines orientations du commentaire sont *barrées*[62].

Corrélativement, l'idéologie rend proprement innommables les thèses hétérodoxes : ce qui dévie de son épicentre doxique ne trouve pas de mots pour être dit, puisque c'est elle-même qui assigne et active des sèmes lexicaux ou, au contraire, les met en veille. Ce que Marc Angenot atteste encore, lorsqu'il affirme que

> l'interaction des discours, les intérêts qui les soutiennent, la nécessité de penser collectivement la nouveauté historique produisent la dominance de certains faits sémiotiques – de « forme » et de « contenu » – surdéterminant globalement l'énonçable et privant de moyens d'énonciation l'impensable ou le « pas-encore-dit » qui ne correspondent aucunement avec l'inexistant ou le chimérique[63].

L'adage de Boileau s'en trouve comme augmenté d'un surcroît de signification, ainsi édicté par la négative : ce qui ne se conçoit pas bien ne n'énonce pas clairement, et les mots pour le dire n'arrivent pas aisément.

Trois psychothérapeutes ont intitulé ainsi leur ouvrage sur les souffrances dont les enfants sont victimes : *La Violence impensable. Inceste et maltraitance*[64].

---

[62] Marc Angenot, « Idéologie et présupposé. La critique littéraire d'Edmond Jaloux », *Revue des langues vivantes*, vol. 44, nº 5 (1978), p. 377. L'auteur souligne.
[63] Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, *op. cit.*, p. 20.
[64] Frédérique Gruyer, Martine Nisse et Pierre Sabourin, *La Violence impensable. Inceste et maltraitance*, Paris, Nathan, 1991, 263 p.

L'inceste serait donc une « violence impensable » ? Au vu des dernières remarques, il faut pourtant admettre que l'inceste (la maltraitance ne pose pas le même genre de problème définitoire) n'est pensable qu'*à condition* d'être considéré dans un schéma de violence, qu'il ne se conçoit aujourd'hui qu'en termes de contrainte, et induit d'emblée une répartition étanche des rôles de bourreau et de victime. En réalité, ce titre dit moins que la violence de l'inceste est impensable, plutôt qu'il se conforme à l'exigence contemporaine de la penser *en tant* qu'elle est impensable, de la dire *en tant* qu'elle est indicible. Un puissant nœud imaginaire s'est resserré entre la souffrance de l'enfant – surtout quand sa source est intrafamiliale –, la nécessité d'en parler et les obstacles multiformes qui entravent son énonciation et donnent à tout discours sur ce sujet des qualités de subversion salutaire et de courage. Il s'agit là d'une véritable topique, invariablement observable dans tous les discours sur l'inceste depuis au moins vingt ans, quel que soit leur genre ; du slogan publicitaire – en 1993, la campagne de prévention contre les abus sexuels scande : « En parler, c'est agir ![65] » – aux ouvrages scientifiques – l'essai *Vies privées. De l'enfant roi à l'enfant victime*[66], de Caroline Eliacheff, a pour épigraphe cette phrase de Camus : « Mal nommer les choses, c'est ajouter au malheur du monde. »

La fortune récente du genre du témoignage s'appuie précisément sur cette triade souffrance/nécessité de dire/difficulté de l'énonciation[67], et il n'est pas étonnant qu'en retour, les textes qui tirent leur raison d'être et leur légitimité de ces axiomes les brandissent, les narrent, les argumentent, confortant ainsi leur validité et leur assurant vigueur et longévité dans l'imaginaire social. Concernant les témoignages d'inceste, c'est celui d'Éva Thomas, paru en 1986 et significativement intitulé *Le Viol du silence*[68], qui a ouvert la voie à une production

---

[65] Cité par Denis Salas, « L'inceste, un crime généalogique », *loc. cit.*, p. 123.
[66] Caroline Eliacheff, *Vies privées. De l'enfant roi à l'enfant victime*, *op. cit.*
[67] Voir les sections 4.1.2 et 5.1.2.
[68] Éva Thomas, *Le Viol du silence*, *op. cit.*

surabondante de récits du même type, un ensemble dont il constitue le parangon. En 1992, Éva Thomas fait paraître un second texte, entremêlant cette fois plusieurs témoignages rapportés et une prose plus essayistique. Le titre de cet ouvrage active à nouveau le nœud imaginaire unissant la souffrance et la parole empêchée : *Le Sang des mots*. Ces deux textes reposent sur le récit latent d'une quête quasi mythologique[69] que résume Marie Balmary dans l'avant-propos de la réédition du *Sang des mots* en 2004 : « Le voyage d'Éva Thomas vers ce salut de l'âme passe par la parole, la possibilité de reconstituer, pour chaque victime d'inceste, ce qui lui est arrivé, de le dire et d'être entendue[70]. » Contre « un camouflage social mis en place pour faire taire [les victimes d'inceste][71] », il faudrait à tout prix conquérir une parole libérée et libératrice à l'égard de « ce sujet encore tabou[72] ».

Mais en 2004, est-ce toujours vrai de dire de l'inceste qu'il s'agit d'un « sujet tabou » ? Prononcer son nom constitue-t-il réellement une transgression ? Nous interdisons-nous à ce point d'en parler ? La bibliographie à ce sujet tend à prouver le contraire. Le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France recense en effet une abondante production discursive autour des violences dont les enfants sont victimes. Une recherche par sujet donne plus de trois cent cinquante résultats, dont seulement cinq ont paru avant 1980[73]. Force est d'admettre que,

---

[69] Éva Thomas ne se prive pas de références à certains mythes – « Mais une Antigone en moi criait non. » (Éva Thomas, *Le Sang des mots*, avant-propos de Marie Balmary, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Psychologie », [Paris, Mentha, 1992], 2004, p. 16.) – et use de la majuscule pour donner une force mystique à sa quête : « Ces textes, je les ai rapportés des bords de l'Abîme. » (*Ibid.*, p. 17).

[70] Marie Balmary, « Avant-propos », dans Éva Thomas, *Le Sang des mots*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Psychologie », 2004, p. 10.

[71] Éva Thomas, *Le Sang des mots*, *op. cit.*, p. 16.

[72] *Ibid.*, p. 17.

[73] En inscrivant « inceste » dans le champ « sujet », on obtient trois cent cinquante-neuf résultats, toutes aires culturelles, tous supports et tous genres confondus. D'entre ces références, deux cent trente-trois ont été publiées en France, ce nombre comprenant également les traductions d'œuvres étrangères. Une progression du nombre de publications est remarquable durant toute cette période : pour un ou deux ouvrages annuellement publiés dans les premières années de la décennie 1980, on en compte plus de dix dans les années 2000, dont 23 pour la seule année 2004.

plus que jamais, l'inceste est objet de discours : la chape de silence n'a jamais aussi peu pesé sur ce sujet que depuis qu'on dit de lui qu'il est tabou. À l'égard de l'inceste, on remarque le même paradoxe que relève Foucault au sujet du traitement imaginaire et discursif de la sexualité en régime de modernité – ce qui n'a rien d'étonnant, puisque l'inceste en est bien une forme déviante :

> Mais il faudrait interroger justement ce thème si fréquent que le sexe est hors discours et que seule la levée d'un obstacle, la rupture d'un secret peut ouvrir le chemin qui mène jusqu'à lui. Ce thème ne fait-il pas partie de l'injonction par laquelle on suscite le discours ? N'est-ce pas pour inciter à en parler, et à toujours recommencer à en parler, qu'on le fait miroiter, à la limite extérieure de tout discours actuel, comme le secret qu'il est indispensable de débusquer – une chose abusivement réduite au mutisme, et qu'il est à la fois difficile et nécessaire de dire. […] Il s'agit plutôt d'un thème qui fait partie de la mécanique même de ces incitations : une manière de donner forme à l'exigence d'en parler, une fable indispensable à l'économie indéfiniment proliférante du discours sur le sexe. Ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme *le* secret[74].

De la même façon, le toujours ainsi nommé « tabou de l'inceste » doit constamment être révélé, débusqué, discuté, expliqué, détaillé, et cela en montrant ostensiblement combien précieuse et rare est la parole qui s'affranchit de ce « tabou ». Or, pour le dire avec Marc Angenot, « un tabou peut en cacher un autre[75] » : ce qui apparaît inadmissible n'est pas tant de parler de l'inceste, c'est d'en parler comme s'il ne s'agissait pas d'un secret. Foucault met en partie sur le compte du dogme chrétien et de l'obligation de la confession l'explosion des discours sur le sexe :

> Il ne faut pas oublier que la pastorale chrétienne, en faisant du sexe ce qui par excellence, devait être avoué, l'a toujours présenté comme l'inquiétante énigme : non pas ce qui se montre obstinément, mais ce qui se cache partout, l'insidieuse présence à laquelle on risque de rester sourd tant elle parle d'une voix basse et souvent déguisée[76].

---

[74] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 48-49.
[75] Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, *op. cit.*, p. 31.
[76] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La Volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 48.

En ce qui concerne l'inceste, l'exigence d'en parler répond à une autre incitation, non plus imposée au coupable, tenu d'avouer, mais à la victime, dont l'apaisement passe nécessairement et exclusivement par l'épanchement. C'est du moins ce que l'« idéologie thérapeutique[77] », tonitruante dans le discours social contemporain, martèle : point de salut sans parole. Les textes d'Éva Thomas en sont pétris, dans *Le Viol du silence* :

> Maintenant, il fallait dire l'horreur de ce vécu. Dans un article, elle avait lu : « Il faut que les victimes de l'inceste parlent ! » Eh bien oui, elle allait écrire tout ce difficile cheminement pour survivre à l'inceste[78].
>
> Ce qui s'est révélé dans ce parcours ne pourra plus être oublié, enfoui. Il me reste à le communiquer. Il me reste, le plus dur peut-être, à retrouver ma langue pour exprimer, avec des mots justes, ce qui se passe dans le corps à corps d'un père incestueux avec sa fille adolescente qui aime son père d'un amour si pur, et qui se voit entraînée en enfer, maudite, sans pouvoir bouger, prisonnière à jamais du désir de l'homme, son père[79].

comme dans *Le Sang des mots* :

> Pour briser la cage invisible de silence dans laquelle le sorcier violeur vous a enfermée, il faut nommer le criminel et faire le récit de cette aventure. Les stratégies de guérison passent par le récit de l'événement traumatique, il faut s'approprier ce qui a fait trou, vide en soi. Il faut couvrir de mots ce gouffre par lequel la Mort vous aspire et gravir ce chemin épuisant en s'accrochant aux mots retrouvés, aux bribes que la mémoire veut bien vous rendre, pour se retrouver entière, vivante et parlante[80].
>
> Quitter le chaos du désastre pour faire le ménage avec des mots justes[81].
>
> J'ai écrit pour ne pas mourir[82].

---

[77] L'expression est de Denis Salas, qui regroupe sous ces termes tous les phénomènes, en particulier juridiques, qui attestent de la subordination de diverses instances à la fonction curatrice de la parole. En ce sens, le tribunal en vient à tenir lieu de théâtre où se déroule une scène proprement cathartique : le crime est nommé, les coupables et les victimes désignés, la sentence prononcée. « Le droit réduit à une contrainte subie ou à une pénalisation vengeresse exprime, au fond, une recherche de coupable destinée avant tout à endiguer notre propre angoisse. […] La justice n'est acceptable que pour sa fonction thérapeutique. […] [Elle] est investie d'une fonction purificatrice. […] [Elle] est évaluée, au nom de l'intérêt des victimes, à sa conformité à ces postulats. » (Denis Salas, « L'inceste, un crime généalogique », *loc. cit.*, p. 126-127)

[78] Éva Thomas, *Le Viol du silence*, *op. cit.*, p. 54.

[79] *Ibid.*, p. 113-114.

[80] Éva Thomas, *Le Sang des mots*, *op. cit.*, p. 18.

[81] *Ibid.*, p. 54.

> C'est de cette parole de vérité accueillie par d'autres humains, de cette parole socialisée que peut renaître la vie[83].
>
> Cette parole est le seul fil qui relie à la vie, elle est donc précieuse, essentielle[84].

L'idéologie thérapeutique se soutient d'un présupposé relatif à la valeur curative de la parole, qui consiste en fait en une radicalisation du postulat contemporain selon lequel la puissance et l'exhaustivité du langage et des discours leur permettent de comprendre et d'épuiser le monde, de l'expliquer et de le contenir. Ce que décrit Marc Angenot :

> Il y a dans les discours modernes un axiome métadiscursif qui est que tout peut se dire (et finit par se dire) et que, dans leur variété, les discours individuels couvrent la totalité de la vie humaine dans toute sa complexité. Il y a dans cette idéologie propre à tous les intervenants (sauf quelques mauvais esprits) l'idée que le discours social n'est qu'une galaxie d'opinions personnelles, de références à des vécus, de styles et de formes idiosyncrasiques et, cependant, que tout ce qui a de l'intérêt pour la société finit par recevoir un traitement conforme, c'est-à-dire qu'*On* parle de tout et de toutes les façons possibles. On y attacherait l'idéologie « flaubertienne » du mot juste : la vie humaine étant connue dans toute sa variété, tout est affaire de style pertinent pour en donner la formule la plus expressive[85].

Cette confiance en la transitivité du langage fonde l'injonction à parler : non seulement tout peut-il être dit, mais tout *doit* être dit. La parole est à la fois le moyen et la fin de la quête.

C'est ce fantasme de la parole transitive et purificatrice, cette fable de la possibilité d'évacuer tous les tabous, que travaille Sallenave dans *Viol*. Le discours de Mado rend perméables les termes d'oppositions pourtant ailleurs considérées étanches et télescope des couples réputés oxymoriques. Il n'est plus certain que la pureté de l'enfance s'oppose radicalement à la perversité de l'adulte ; que l'innocence puisse être parfaite, et parfaitement exempte de culpabilité ; que le

---

[82] *Ibid.*, p. 106.
[83] *Ibid.*, p. 107.
[84] *Ibid.*, p. 124.
[85] Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, *op. cit.*, p. 34. L'auteur souligne.

silence doive à tout prix être rompu, que la parole soit toujours possible et toujours salutaire. La confrontation de cette voix, singulière et étrange, à celle de Sophie, moins incarnée et plus consensuelle, fait glisser le roman du dialogué au dialogique, du commerce collaboratif d'hypothèses sur le réel à l'entrechoquement de visions différenciées du monde. Un gouffre sépare l'une et l'autre appréhensions du réel, celui qui s'ouvre dans l'écart polysémique du mot « innommable » : de sa définition axiologique, où il caractérise une ignominie qui, pour autant, n'est pas sans nom ; à sa définition la plus rigoureuse, où il désigne ce qui, hors de l'évaluation doxique, ne se laisse *réellement pas* nommer. *Viol*, comme de nombreux romans contemporains, est caractérisé par son double geste : se saisir du réel tout en interrogeant les modalités de cette saisie. Le surplomb métaénonciatif, qui imprègne autant le dispositif macrostructurel de l'entretien et l'économie microstructurelle de la phrase autonymique, en fait non seulement un roman transitif, mais aussi, et simultanément, un roman sur les heurts et malheurs de la transitivité.

CHAPITRE 2

LA VOIX CONTRE TOUTE RAISON

À propos du *Cri du sablier* de Chloé Delaume

De *Viol* au *Cri du sablier*, une enjambée vertigineuse. Difficile d'imaginer deux textes que la matière et la manière opposent plus franchement. Là où *Viol* se tient à la lisière du dit et du non-dit, là où il donne à entendre une parole précaire, un murmure constamment menacé d'extinction et qui ne pourrait être entendu sans l'intervention d'une interlocutrice qui s'en fait le porte-voix, *Le Cri du sablier*, lui, libère une logorrhée torrentielle, se déploie dans une débauche d'images fortes, étonnantes, parfois incongrues. À la peau de chagrin lexicale qui caractérise le vocabulaire des deux interlocutrices du roman de Sallenave, à l'embarras qu'elles éprouvent à accorder le langage au monde s'opposent les ressources inespérées de la langue protéiforme à laquelle recourt Chloé Delaume : dans le récit se bousculent trouvailles lexicales, technolectes et archaïsmes, concourant à un carnaval langagier auquel participe le plaisir festif du néologisme. Les textes se distinguent aussi par leur forme : s'ils prennent tous deux des libertés à l'égard d'une certaine conception canonique du roman, ils s'en écartent dans des directions opposées. La forme exclusivement dialoguée de *Viol* en fait, selon l'expression de Marie-Hélène Boblet, un « genre hybride[1] » proche du théâtre, tandis que le *Cri du sablier* s'organise autour d'un principe de vocalité et de

[1] Marie-Hélène Boblet, *Le Roman dialogué après 1950 : poétique de l'hybridité*, *op. cit.*

musicalité semblable à celui qui préside à l'élaboration poétique. Ces inflexions imposées à la forme romanesque problématisent, là encore de manière contrastée, l'opposition entre *mimesis* et *diegesis*. Là où Sallenave réduit la matière de son roman aux seuls échanges oraux, confinant ses personnages à une existence uniquement verbale, Delaume pervertit les codes du discours rapporté et fait s'entrechoquer des paroles qui n'appartiennent à personne en propre, mais qui participent toutes d'une même clameur.

Pourtant, ces deux textes que tout dans la forme semble opposer présentent des similitudes non seulement thématiques, mais aussi gnoséologiques, dans les questions qui accompagnent la démarche d'écriture. Pour chacun, le récit de la souffrance d'un enfant implique une mise en tension de la parole et du silence. Scénographiée dans le face-à-face entre les deux protagonistes de *Viol*, elle apparaît, dans les premières pages du *Cri du sablier*, dans la disproportion entre l'exubérante volubilité de la narration et les événements relatés (le mutisme post-traumatique de la protagoniste). Chacun des romans est attentif à la parole en train d'advenir, qu'elle s'obtienne laborieusement ou qu'elle surgisse en girandole. Chez l'une et l'autre, l'opposition entre *showing* et *telling* est perturbée[2], télescopée dans une démarche que l'on pourrait efficacement résumer en continuant d'emprunter les termes de la narratologie anglo-saxonne : *showing the telling process*, donner à voir le surgissement du dire[3]. Ainsi peut-on peut lire *Le Cri du sablier*

---

[2] Du reste, Wayne C. Booth, à qui j'emprunte ces deux notions, se garde bien de les essentialiser : « the line between showing and telling is always to some degree an arbitrary one. » (« La frontière entre montrer et raconter est toujours, dans une certaine mesure, arbitraire. » [Je traduis.]) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2e édition [1961], Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1983, p. 20.

[3] Booth reconnaît également que *showing* et *telling* peuvent se télescoper, mais n'en étudie qu'un cas de figure. Dans le chapitre intitulé « Telling as showing » (*Ibid.*, p. 211-240), il considère les perturbations dues à l'intrusion du narrateur dans l'intrigue en s'appuyant sur des romans (notamment *Tom Jones* de Fielding) dont la narration, consciente de ses procédés, est montrée en train de se faire. « Telling as showing » consiste à rendre perceptible, souvent en la transgressant, « la frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte ». Gérard Genette, à qui l'on doit cette dernière citation, a aussi traité de ce genre de perturbations, qu'il nomme « métalepses » (Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil,

comme répondant à la même exigence que *Viol*, celle de déjouer autant que possible les systématisations qui assignent d'emblée une évaluation axiologique, une finalité, un sens aux événements relatés. Bien sûr, en dernière instance, la langue elle-même fait office de systématisation indépassable, sinon au sacrifice de la parole. C'est ce nœud gordien qui dynamise les deux romans, lesquels s'écrivent nécessairement avec, mais aussi malgré la langue, tentant de déjouer et/ou faisant jouer les polysémies. Ce sont là l'avers et le revers d'une même ambition, deux réponses contrastées à la même difficulté : parler en tentant de s'émanciper du sens imposé. Au dépouillement de la parole de Mado, qui maintient inachevé le procès de nomination, répond la démesure de la voix que fait entendre Delaume et dont l'expressivité exacerbée sert de repoussoir au *logos*.

L'événement traumatique qui constitue la clé de voûte du *Cri du sablier* est laconiquement résumé dans les premières pages du roman :

> Mon synopsis est clair. En banlieue parisienne il y avait une enfant. Elle avait deux nattes brunes, un père et une maman. En fin d'après-midi le père dans la cuisine tira à bout portant. La mère tomba première. Le père visa l'enfant. Le père se ravisa, posa genoux à terre et enfouit le canon tout au fond de sa gorge. Sur sa joue gauche, l'enfant reçu fragment cervelle. (*CS*, 19)

Cet enfant, mi-je, mi-elle, c'est « Chloé Delaume », c'est-à-dire non pas simplement la personne réelle désignée par le nom qui figure sur la page de titre, mais le lieu expérimental, le laboratoire d'autofiction[4] qui porte ce nom et qui, à rebours du système narratologique classique, comprend et confond l'auteur, le narrateur, le personnage (voire le lecteur). Dans « S'écrire mode d'emploi », texte

---

coll. « Points Essais », 2007 [1972, 1983], p. 243-247). Si les textes qui m'occupent jouent indéniablement cette partition – quel que soit le nom qu'on lui donne –, ils en thématisent aussi l'envers : interrogeant la narration en la montrant à l'œuvre (on le verra dans la section 5.2), les auteurs n'en sondent pas moins la diction en faisant le récit de son avènement.

[4] Cette métaphore de l'écriture comme laboratoire, en plus de ne pas être inédite (elle traverse la modernité, du naturalisme à l'Oulipo), est expressément employée par Chloé Delaume : « Je suis les mains gantées dans mon laboratoire ; je manipule le ressenti, les souvenirs, la fiction. […] Dans mon laboratoire je suis organisée, le passé à la cave et sur les étagères chaque souvenir étiqueté s'avère prêt à l'emploi. » (Chloé Delaume, « S'écrire mode d'emploi », *Chloédelaume.net*, en ligne : < www.chloedelaume.net/ressources/divers/standalone_id1/cersiy.pdf >)

de l'intervention qu'elle a préparée pour le colloque sur l'autofiction à Cerisy[5], elle revendique le statut fictionnel de « Chloé Delaume », et place d'emblée sa démarche d'écriture sous le signe du brouillage des frontières instancielles :

> Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. […] Je m'écris dans des livres. […] Démultiplier le Je, en faire une trinité. L'auteur, le narrateur, le personnage central. […] Faire un objet hybride, qui écrirait le Je en lui faisant incarner le plus de strates possible. Auteur, narrateur directif, personnage, lecteur[6].

L'exposé lapidaire et précoce des événements traumatiques ruine toute la tension narrative et pathétique qui aurait pu animer le récit des souffrances que l'enfant a connues. C'est que l'enjeu du roman est ailleurs, dans le défi stylistique et formel que se donne l'auteure : « Écrire l'enfance équarrie en pratiquant le vers blanc, parce que les asticots grignotent papa maman. Faire que la syntaxe soit meurtrie à l'image du corps de l'enfant[7]. » Cette « expérience romanesque[8] » s'articule entièrement autour du meurtre de la mère et du suicide du père, qui constituent à la fois le moteur de l'écriture et le répertoire de contraintes stylistiques auquel ce thème l'astreint.

---

[5] Dans les mots de son auteure, cette intervention est un « témoignage ». Mais lorsque l'autofictionnelle Chloé Delaume affirme témoigner, le texte qu'elle donne, tout métaréflexif soit-il, ne se distingue pas du reste de son œuvre. Les composés produits dans le laboratoire Delaume sont tous de même nature, et on ne saurait discriminer à l'aide de critères objectifs ce qui est essai de ce qui est roman. Symptomatiquement, le verbe *écrire* est, sous sa plume, souvent pronominal.

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid.* Ce passage du texte-témoignage est emblématique des particularités stylistiques de la prose delaumienne telle qu'elle est donnée à lire dans *Le Cri du sablier*. On y trouve la même polysémie corrosive (les « vers blancs », poétiques ou nécrophages), la même efficacité brutale de la phrase infinitive et de l'escamotage du déterminant. Ces traits caractéristiques, et d'autres encore, seront attentivement analysés dans la suite de ce chapitre.

[8] Filant la métaphore du laboratoire, c'est ainsi qu'elle désigne ses textes. Dans « S'écrire mode d'emploi », chacun d'entre eux est précédé d'un numéro (de 01 à 10) et de l'année de leur écriture. À l'expérience romanesque 10. 2008. *Dans ma maison sous terre* – dernière ayant eu lieu en date du colloque de Cerisy – s'en ajouteront quatre autres, dont la plus récente est l'essai *La Règle du je*, paru en avril 2010. *Le Cri du sablier* est l' « expérience romanesque 02. 2001 », succédant aux *Mouflettes d'Atropos*, « expérience romanesque 01. 2000 ».

Ce court roman déplie la biographie de l'enfant dans un ordre pseudochronologique, progressant, dans l'ensemble, de l'enfance à la maturité. L'*incipit* – entendu dans son acception la moins limitative, puisqu'il occupe les six premières pages – est consacré au récit des heures et jours qui ont suivi la découverte des dépouilles parentales et de l'enfant commotionné, conduit chez la voisine puis confié à la grand-mère. Neuf mois durant, devant la famille, les médecins et sous le préau (d'une école ou d'un hôpital ?), elle ne desserre pas les mâchoires, muette devant les interrogations et les ruses de tous ceux qui veulent la faire parler. La fin de cet *incipit* pose les bases de la suite du roman : de ce silence post-traumatique jaillira une parole heurtée, puisée à même la conscience blessée de l'enfant devenue adulte :

> Comment leur expliquer quand revint bien plus tard le don de l'expulser. De l'expulser, le Verbe. Mon cerveau comme un livre. Les synapses corollaires au cahier paraphaient. Et toujours au chapitre s'étiolait l'incipit exergue violine la lune est claire le ramage empesé : nous avons eu un magnifique mois de juin. (*CS*, 14)

Suite à ce fragment initial, délimité typographiquement par un astérisque, le régime énonciatif du roman se met en place. Une seconde voix commence alors à se faire entendre, enjoignant la narratrice à raconter certains épisodes de sa vie. Ses premières questions adoptent toutes la même construction syntaxique et cadencent le récit d'un rythme soutenu. Elles suscitent prioritairement des confidences au sujet du temps restreint de la période mutique, pour remonter le fil jusqu'au traumatisme qui l'a engendrée : « Combien de temps demanda-t-il. Combien de temps dura. » (*CS*, 15), « Quels jeux demanda-t-il. Quels jeux pendant neuf mois. » (*CS*, 15), « Quel mal demanda-t-il. Quel mal pendant neuf mois. » (*CS*, 16), « Quels noms demanda-t-il. Quels noms en général vous étaient attribués. » (*CS*, 18), « Quels faits demanda-t-il. Quels faits se déroulèrent le trente exactement. » (*CS*, 19). Une fois crevé l'abcès du synopsis matriciel – c'est l'extrait, cité plus haut, dans lequel le drame est narré de manière impersonnelle et impassible – la voix interrogeante encourage la narratrice à livrer son récit depuis

les origines les plus reculées de son enfance : « Racontez-moi demanda-t-il. Racontez-moi détails de l'enfance minuscule. » (*CS*, 20), « Remontez me dit-il. Remontez au plus haut. » (*CS*, 25) La voix, mi-maïeuticienne, mi-psychanalysante, laisse ensuite le champ libre au travail de restitution des événements, pensées et paroles, n'intervenant plus qu'à quatre reprises (*CS*, 60-64 ; 78-82 ; 92-96 ; 114-117) pour rediriger et commenter les confidences. L'essentiel du roman est donc composé du récit à peu près chronologique des malheurs nombreux et variés éprouvés par la protagoniste : la brutalité sadique de son père, la négligence et la perfidie de sa mère, l'indifférence de son oncle et sa tante, qui font office de famille d'accueil, les tentatives de suicide, les amours adolescentes décevantes, l'époux éphémère dont la toxicité lui rappelle celle du père.

2.1 « *Pourquoi* » : des systématisations inopérantes

Dans les temps précédant le drame se déroule un épisode de violence particulièrement brutale : les coups du père s'abattent d'autant plus durement qu'ils sont aidés d'un outil de sa confection, « Spécialité maison martinet lourdes brides la tournée du patron » (*CS*, 44). À la suite de cet accès de barbarie, la fille s'interroge sur les causes de son malheur :

> Quand le clou mal rivé s'enfuit près de sa tempe l'enfant vit candélabres et se cabra à l'angle en demandant *pourquoi*. C'est qu'elle voulait savoir à défaut de comprendre. Il fallait quelque part qu'il y ait une raison. (*CS*, 44 ; l'auteure souligne)

> Alors en ce matin le pourquoi s'échappa des gerçures retroussées […] *Pourquoi*. Scanda l'enfant. Dis-moi ce que j'ai fait que je ne le fasse plus. […] *Pourquoi*. (*CS*, 46 ; l'auteure souligne)

La quête de sens qui anime dès lors l'enfant dynamise également le récit. Plusieurs types de raisonnement sont convoqués et éprouvés, sans jamais qu'ils ne s'ajustent parfaitement à l'absurde cruauté du réel. Les formes du *logos* résistent mal au

double assaut : celui, thématique, de l'aberration du geste et celui, formel, que constitue l'épreuve de la mise en mots.

2.1.1 La barbarie des mathématiques

Symptomatiquement, la systématisation la plus explicitement fustigée est aussi celle qui est réputée la plus rigoureusement rationnelle : la logique mathématique, et sa formalisation syllogistique. Aussi sûrement que les chiffres se distinguent des lettres, les mathématiques s'opposent au monde fluctuant du langage, lequel détermine, à rebours de l'inférence formellement rigoureuse du calcul, une gnoséologie « poétique », souple et intuitive. À travers le prisme de la sensibilité enfantine, les qualités de transparence et d'intelligibilité d'ordinaire reconnues au langage mathématique lui sont systématiquement contestées. Non seulement il apparaît inefficace pour trouver du sens aux événements qui perturbent la fillette, mais de surcroît, il est la cause d'un brouillage supplémentaire. L'évaluation négative qu'en fait l'enfant se soutient de critères tantôt esthétiques – « L'enfant jugeait les chiffres laids. Leur graphisme lui paraissait étranger et abscons. » (*CS*, 30) –, tantôt affectifs – « L'enfant confia dans un sanglot combien la terreur la saisissait dès que les devoirs de calcul alignaient leurs cabalistiques symboles. » (*CS*, 31).

Que les mathématiques ne soient pas aptes à formuler une réponse chiffrée au « *Pourquoi* » persistant n'est en soi pas étonnant. Mais le réseau de sens que tisse le roman ne les taxe pas simplement d'inefficacité explicative, il en fait l'instrument symbolique de la domination paternelle :

> C'est du chinois geignit-elle avant de se prendre une mandale qu'elle n'avait paraît-il pas volée. Ne soit pas crétine gronda la mère, ce sont des chiffres arabes. L'enfant comprit alors. Les chiffres appartenaient à la langue du père. Celui-ci surgissait à travers tout contact mathématique. Toujours les équations lui feraient violence. Toujours elle aurait l'impression que la folie se profilerait derrière les tables diverses et les nombres premiers. Une folie qu'elle serait la

> seule à percevoir comme telle. Qu'elle serait déjà si tangible. Jusqu'à l'épreuve du baccalauréat, dernier supplice imposé par la structure scolaire, les fonctions et les inconnues la tortureraient mentalement comme les coups assenés par le père surent meurtrir sa chair. La peur de l'X. Le chromosome rampant. Chassez le naturel on connaît la chanson. (*CS*, 31)

La corrélation que la fillette établit répond à une logique proprement littéraire : les articulations structurant l'enchaînement des énoncés ne reposent pas sur les connecteurs de la logique formelle, mais s'appuient plutôt sur les ressources polysémiques du vocabulaire, basculant sans cesse du littéral au figuré ou inversement. L'expression imagée « c'est du chinois », prise au sens propre, entraîne l'objection de la mère « ce sont des chiffres arabes ». Cette dernière formule s'est elle aussi figée, dans le langage courant, pour désigner une certaine graphie numérale, la distinguant des chiffres que l'on dit « romains ». La valeur culturelle discriminante de l'adjectif, larvée dans l'usage commun, est fortement activée par la fillette, qui y voit alors, *littéralement*, le signe d'une parenté ethnique liant la violence des mathématiques à la brutalité de son père.

Ce sont véritablement deux systèmes sémiotiques qui s'affrontent, et avec eux, deux façons de raisonner, de produire du sens. L'intégration de l'une dans le dispositif de l'autre provoque une rencontre étrange entre deux modèles gnoséologiques, bouleversant les conditions de recevabilité de la logique mathématique pour à tout coup faire triompher le mot sur le chiffre. Les signes mathématiques se caractérisent par leur abstraction et leur efficience. Ils constituent un système fermé et totalisant, qui est l'exact contraire de la langue usuelle, vivante, multiforme, nuancée et lacunaire :

> On en arrive ainsi à constituer une langue complètement artificielle dont les éléments diffèrent suivant la nature des inférences qu'on entend étudier. Cependant, quel que soit le degré de complexité qu'on donne à une langue artificielle, celle-ci n'est pas une simple transposition de la langue usuelle, mais constitue toujours une reconstruction très schématique, où seuls sont retenus certains traits jugés importants. Le privilège dont jouissent les divers langages formels devenus aujourd'hui classiques tient essentiellement au fait qu'ils permettent d'exprimer, au prix de détours et d'artifices plus ou moins

> considérables suivant le cas, le plus grand nombre des énoncés aujourd'hui rencontrés en mathématiques[9].

Aux réalités concrètes, le langage mathématique substitue une expression abstraite et autonymique – le signe en vient à n'être pris que pour lui-même : il est superflu de lui assigner un référent. *Le Cri du sablier* fait subir à la langue mathématique le mouvement inverse : il resémantise les symboles abstraits en leur assignant des valeurs concrètes, à l'instar de la petite Chloé qui, pour rendre déchiffrables et pertinents les problèmes mathématiques, doit les inscrire dans des situations quotidiennes : « Les règles ne s'imprimaient que partiellement dans son petit cerveau, au terme d'heures passées à transposer les chiffres en pommes, en accessoires d'écolier, en boîtes de pâté Olida ou en tout autre ustensile susceptible de convenir. » (*CS*, 30-31).

À la toute fin du roman, la narratrice, devenue adulte, s'adresse directement à son père et cherche, encore et toujours, à comprendre le sens de son geste :

> Que calculais-tu en ajustant canon sur ta gorge pileuse. Que selon la formule autrichienne consacrée ma trajectoire chuterait toujours vers l'inconnu en vertu chromosome malaise exponentiel puisque :
>
> *L'âme féminine* =
>
> $$\frac{x^2+\sqrt{32{,}4-20+4{,}6}-(4\times 2)+y^2+2xy}{(x+y)^2-3{,}8+6-6{,}2}-(0{,}53+0{,}47)$$
>
> (*CS*, 123-124)

Cet hapax, que la graphie et la disposition sur la page rendent d'autant plus singulier, ne s'intègre pas moins dans l'économie littéraire du texte, et ce de deux façons. D'abord, en obtempérant aux règles algébriques, on trouvera que ce polynôme peut être réduit de manière à obtenir un résultat chiffrable, proche de

---

[9] Daniel Andler et Roger Martin, « La logique mathématique », dans *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/logique-mathematique/>.

zéro[10]. Autrement dit, l'âme féminine est bien peu de chose. L'équation algébrique apparaît alors doublement barbare : par le fond, qui témoigne de la misogynie grossière prêtée au père, et par la forme, qui est une extrême complication d'un nombre – d'une idée, même – que l'on peut exprimer beaucoup plus clairement par les mots. Ici, jouer le jeu des mathématiques conduit, paradoxalement, à les juger inutilement absconses. Ensuite, il faut aussi voir que la « lecture » du polynôme est prédéterminée par le texte dans lequel il s'enchâsse, en particulier par les mots qui le précèdent tout juste – « en vertu chromosome malaise exponentiel » – et qui invitent à voir en *x* et *y* autre chose que les inconnues de l'équation : le symbole conventionnellement donné aux chromosomes déterminant le genre[11]. C'est là une façon assez retorse de pervertir les fondements du régime mathématique que de sémantiser ses variables, en en faisant plus que les symboles de réalités hypothétiques et interchangeables (les accessoires d'écoliers ou les boîtes de pâté Olida), des signes qui renvoient à un référent déterminé. La seule possibilité que *x* et *y* puissent, dans l'équation, désigner des chromosomes suffit à faire vaciller le principe d'autonymie des variables et à injecter le germe de la polysémie là même où elle devait être éradiquée.

À l'instar des langues usuelles, la langue mathématique est constituée à la fois d'un vocabulaire (les variables) et d'une syntaxe. Celle de la théorie de la démonstration sert à conjoindre des énoncés abstraits dans une formalisation syllogistique en vertu de laquelle, à partir de prémisses reconnues vraies, on obtient infailliblement une conclusion vraie. Là encore, le principe qui préside à la

---

[10] J'épargne le détail de cette opération, pour n'en garder que les grandes lignes. En vertu de la formule $(x+y)^2 = x^2+y^2+2xy$, les variables *x* et *y* s'annulent dans la fraction. Ne restent alors que les valeurs chiffrées, qui, une fois les opérations effectuées, donnent 0,0027.

[11] Du reste, cette sémantisation de *x* avait été insinuée bien en amont de l'équation, dans le passage précédemment cité : « Jusqu'à l'épreuve du baccalauréat, dernier supplice imposé par la structure scolaire, les fonctions et les inconnues la tortureraient mentalement comme les coups assenés par le père surent meurtrir sa chair. La peur de l'X. Le chromosome rampant. » (*CS*, 31)

définition des connecteurs logiques est la suppression de la part d'ambiguïté constitutive du langage usuel :

> L'usage des variables ne suffit pas à assurer à lui seul un développement satisfaisant à la logique. La langue usuelle est pleine d'ambiguïtés : « est » y exprime aussi bien l'appartenance que l'inclusion ou l'équivalence par définition ; « ou » y est tantôt exclusif, tantôt non exclusif. Aussi remplace-t-on ces mots par des signes arbitrairement choisis, dits *constantes*, dont l'usage est fixé par des règles explicitement énoncées[12].

Or la narratrice du *Cri du sablier* travaille précisément *avec* les ambiguïtés de la langue usuelle : loin de chercher à la domestiquer, elle puise en elle le moteur d'inférences d'un autre ordre. Si ces dernières ne répondent pas parfaitement aux règles de la logique formelle, elles s'y apparentent tout de même suffisamment pour constituer des pastiches de syllogismes. Ainsi teste-t-elle, en contexte, les limites de ce mode de déduction :

> Enculé ça veut dire quelqu'un qui fait l'amour à l'envers et c'est très mal. C'est même contraire à la nature. […] La nature voulait donc qu'on fasse l'amour à l'endroit. Cela paraissait totalement logique puisque si Dieu était amour, l'amour était Dieu. Or l'envers de Dieu était le Mal ce qui par conséquent n'était effectivement pas bien du tout. Ce qui tracassait un tantinet l'enfant dans tout ça tenait au verbe faire. Faire l'amour ne pouvait pas signifier faire Dieu parce que ce n'était pas possible. (*CS*, 51-52)

Ce passage met à l'épreuve le principe logique selon lequel si $a = b$, alors $-a = -b$[13]. Mais ainsi traduit en langue usuelle, le raisonnement fait chou blanc : les tournures idiomatiques lexicalisées, comme « faire l'amour », s'immiscent dans l'engrenage logico-démonstratif et provoquent le paralogisme[14].

---

[12] Daniel Andler et Roger Martin, « La logique mathématique », *op. cit.*

[13] On pourrait « traduire » cet extrait dans une langue hybride, à mi-chemin entre la langue usuelle et la formalisation mathématique : si *enculé* = *contraire à la nature* = *faire le Mal*, alors -(*enculé*) = -(*contraire à la nature*) = -(*faire le Mal*, donc *faire Dieu*).

[14] Le paralogisme et non le sophisme, les deux notions se distinguant par la foi, bonne ou mauvaise, du locuteur. Dans le cas présent, rien ne permet de prêter à la petite Chloé des intentions sournoises ou fallacieuses. À moins de considérer que ce raisonnement est, en définitive, élaboré par le je-narrant qu'est Chloé Delaume adulte, auquel cas il ne s'agit plus du souvenir d'un paralogisme à mettre au compte de la candeur du je-personnage enfant, mais d'un sophisme volontaire calculé par un narrateur qui se plaît à jouer des paradoxes… En vérité, ces deux lectures ne s'excluent pas : c'est l'une des ressources poétiques les plus fertiles de la

L'« erreur » de la petite Chloé s'explique aussi par la déficience et la rigidité de la définition du mot « enculé » que lui a donnée sa mère. Cette dernière, attachée à la connotation, mais insensible à la dénotation, encourageant sa fille à enrichir son vocabulaire, mais bâillonnant abusivement la richesse des contenus sémantiques, entretient avec les mots un rapport apparenté à la pensée mathématique tant elle les dépouille de leur polysémie. Même si Chloé croit, sur ce sujet, entretenir avec sa mère une « tendre complicité » (*CS*, 54), la passion de l'enfant pour les mots a, en vérité, très peu à voir avec l'intérêt de la mère pour un lexique qu'elle tient pour une parure clinquante destinée à briller en société :

> Le Verbe l'enfant l'aimait plus que toute autre chose. Et là seulement d'ailleurs avaient lieu pour l'enfant les échanges de la mère. Aussi la mère, qui était pédagogue, lui apprenait souvent de nouveaux mots. Si cela arrivait fréquemment c'est que la mère accordait énormément d'importance au langage tenu par l'enfant. Et surtout en public. (*CS*, 53)

Par la figure intermédiaire de la mère, *Le Cri du sablier* continue d'affiner la polarité entre les deux types de rapport aux mots et au monde. Du côté de la puissance paternelle et de l'autorité parentale : la pensée mathématique, utilitaire, pragmatique, désenchantée, violemment littérale. Du côté de l'enfant : une pensée « poétique », libre, ludique, naïve, intuitive. Et toujours les mathématiques, et leur rationalité aussi impénétrable que le mystère de la foi, font violence symboliquement et concrètement à l'enfant :

> L'enfant ne comprend rien aux mathématiques. L'enfant se dit souvent que les mathématiques pour elle c'est un peu comme Dieu pour le père. Tout le monde y croit sauf elle. Mais ça ne l'avance pas à grand-chose au fond. L'enfant ne comprend rien aux mathématiques c'est pour cela que le père lui dit qu'elle se doit d'avoir honte que la mère lui dit qu'elle est bête stupide sotte et que le père lui cogne la tête avec le livre de calcul. Pour que ça rentre rigole la mère. (*CS*, 37)

La place que prennent les mathématiques dans l'économie du roman invite à penser les rapports qu'entretiennent les ambitions poétiques de Chloé Delaume

---

focalisation interne au point de vue de l'enfant que de lui prêter des interprétations que les adultes considéreraient paralogiques.

avec les démarches d'écriture mises en œuvre au sein de l'Oulipo. Dans « La Lipo, le premier manifeste oulipien », François Le Lionnais donne un aperçu programmatique de l'usage qui peut être fait des mathématiques en matière de composition :

> Les mathématiques – plus particulièrement les structures abstraites des mathématiques contemporaines – nous proposent mille directions d'explorations, tant à partir de l'Algèbre (recours à de nouvelles lois de composition) que de la Topologie (considérations de voisinage, d'ouverture ou de fermeture de textes)[15].

Claude Berge donne également sa faveur à la littérature combinatoire inspirée des mathématiques et poursuit l'énumération des applications qui peuvent en être faites :

> Enfin, la troisième vocation [oulipienne], celle qui nous intéresse peut-être le plus, est la *transposition* dans le domaine des mots de concepts existants dans les différentes branches des mathématiques : Géométrie (poèmes tangents entre eux de Le Lionnais), Algèbre de Boole (intersection de deux romans, de J. Duchateau), Algèbre matricielle (multiplication de textes de R. Queneau)[16].

Ainsi les auteurs de l'Oulipo trouvent-ils, dans les formalisations mathématiques, le principe d'échafaudages poétiques inédits. Pour eux, les mathématiques constituent une source intarissable à laquelle ils puisent des formes et formules, matières et manières[17]. Souvent eux-mêmes mathématiciens de formation[18], ils transposent astucieusement règles et axiomes, fascinés par leur fertilité et surtout préoccupés par leur « rendement » littéraire.

---

[15] François Le Lionnais, « La Lipo. (Le premier Manifeste) » dans Oulipo, *La Littérature potentielle. Créations, Re-créations, Récréations*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 21.

[16] Claude Berge, « Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire » dans *Ibid.*, p. 50.

[17] Dans « Quelques structures et notions mathématiques », François Le Lionnais propose ce programme : « Il faudrait entreprendre un exploration méthodique de quelques structures et notions mathématiques en vue de chercher si certaines d'entre elles n'offrent pas des possibilités OuLiPiennes. Voici, en vrac, quelques suggestions ». S'ensuit, sur trois pages, une liste de concepts dont l'examen et la discussion « pourrai[ent] nourrir les ordres du jour d'une bonne centaine de réunions. » (François Le Lionnais, « Quelques structures et notions mathématiques », dans *Ibid.*, p. 295-298).

[18] C'est le cas de Claude Berge, François Le Lionnais, Jacques Roubaud, Olivier Salon, Luc Étienne, Pierre Rosenstiehl, Michèle Audin et Paul Braffort.

C'est sur ce point que Chloé Delaume se distingue de l'Oulipo, avec lequel elle se reconnaît pourtant de nombreuses affinités, à commencer par les contraintes stylistiques qu'elle avoue s'imposer en amont de sa démarche d'écriture[19]. Le traitement qu'elle réserve aux mathématiques dans *Le Cri du sablier* témoigne de la singularité de sa poétique : plutôt que d'écrire *avec* les mathématiques, en se nourrissant de ses théorèmes, elle écrit en lutte avec elles – ce qui n'est d'ailleurs pas moins une contrainte. Cherchant à les démonter et non à les démontrer, elle bute sans cesse contre elles et ces heurts confèrent au texte une partie de sa pulsation. De sorte que *Le Cri du sablier* s'écrit *contre* les mathématiques et la syllogistique : en opposition avec elles, mais aussi constamment à leur contact. Elles n'en dynamisent pas moins l'écriture de Chloé Delaume que celle des oulipiens, à cela près que chez la première, c'est l'entrechoquement – et non l'accommodement – du poétique et du mathématique qui est fécond.

2.1.2 Les artifices de la causalité : fables judéo-chrétiennes, psychanalytiques et romanesques

Écrire *contre*, c'est bien là l'un des moteurs du roman. S'il fonctionne à plein régime face aux mathématiques, il se met aussi en branle devant les ressorts de la causalité. Moins abstraite et moins rigide que la formalisation mathématique, la relation de cause à effet détermine de manière plus sournoise l'évaluation et la

---

[19] Par exemple dans cet entretien donné à *Fluctuat.net* : « En fait je m'impose des contraintes en amont, comme dans les ateliers de l'Oulipo. » (« Chloé Delaume en interview. Noël en novembre », par Samuel Dambrin, *Fluctuat.net* (21 novembre 2001), en ligne : <http://livres.fluctuat.net/chloe-delaume/interviews/445-noel-en-novembre.html>) ; et dans celui qu'elle accorde à Minh Tran Huy pour *Zone littéraire* : « Mes lectures fondatrices, ce sont les pataphysiciens et les fins de siècles décadents, l'Oulipo, Queneau, le travail de la langue avec des contraintes… » (« Entretien avec Chloé Delaume », par Minh Tran Huy, *Zone littéraire* (8 novembre 2001), en ligne : <http://www.zone-litteraire.com/zone_new/interviews/entretien-avec-chloe-delaume>)

compréhension d'un événement en l'intégrant dans une succession chronologique de phénomènes. À la faveur de modèles explicatifs préconstruits, chaque événement est conçu comme l'aboutissement nécessaire de circonstances qui en contiennent le germe. Suivant les synopsis culturellement déterminés qui se soutiennent de ce principe, il devrait être possible de remonter du drame familial à ses causes et d'apporter au « *Pourquoi* » qui hante la narratrice une réponse contextualisée. Or ces récits – leurs contenus ainsi que la forme-sens dans laquelle ils sont livrés – sont éprouvés par la narratrice pour en montrer les apories et les artifices. La narration du *Cri du sablier* se montre attentive à traquer sous toutes ses formes les perversions logiques auxquelles mènent les raisonnements causaux : il n'est pas certain que tous les récits possèdent en propre la faculté élucidatrice qu'on leur prête instinctivement.

La morale judéo-chrétienne, dans sa pratique populaire, génère une fable causale contraignante : à toute faute est assignée un châtiment divin que seules la foi et l'expiation permettent de lever. Au versant théologique et spirituel de ce dogme chrétien correspond la pratique routinière de la confession, par laquelle la réparation des péchés se négocie en rosaires. Ce schéma détermine une relation de causalité entre la peine et la faute dont elle découle. La jeune Chloé, qui s'initie au catéchisme, tente d'ajuster les souffrances qu'elle connaît à ce canevas causal, pour découvrir rapidement son infertilité. Les menus péchés enfantins qu'elle expie ne se mesurent pas à la brutalité du « châtiment » terrestre qui l'accable. Sa foi naïve et sa repentance exagérée tournent en ridicule les ressorts économiques de la contrition :

> L'abbé Gilles à l'église avait dit un dimanche que Dieu savait toujours accabler les méchants. L'enfant courbée au mur se dit : que j'ai péché. Mais qu'en moins de huit ans il semblait impossible qu'elle puisse déjà des sept tout capitaliser. D'ailleurs elle était sûre qu'au moins un lui manquait. Persuadée que chaque jour elle offensait le Dieu elle égraina chapelet au gré nomenclature la semaine précédente pendant la confession. Elle déclara colère Marie-Jeanne j'ai poussé gourmandise et envie le biscuit j'ai volé. Elle ajouta orgueil insolence à l'école

> paresse chambre pas rangée. Au cinquième Notre Père elle dit cupidité je n'ai pas partagé sans trop savoir comment étayer l'argument. Elle ne partageait rien mais aurait bien voulu. Ça l'aurait soulagée. Ayant appris leçon férue de catéchisme elle poursuivit : mon père j'ai commis j'ai commis. Quand elle avoua luxure le prêtre rit si fort que chancela la cloison. (*CS*, 44-45)

La raison de ses souffrances n'est d'évidence pas à chercher dans une telle casuistique. La culpabilité judéo-chrétienne est impuissante à expliquer le drame de l'enfant. La fable de la faute et du châtiment est rapidement abandonnée. Son mécanisme, trop commode, ne tient pas devant la cruauté absurde dont l'enfant est victime : « Si les voies divines étaient impénétrables elle n'en restait pas moins abasourdie rancœur les poumons écaillés sous la solvatation du châtiment reçu. » (*CS*, 77)

Si les liens causaux trop simples et trop naïfs de la prédication populaire sont inopérants, ce n'est pas pour autant qu'il faille inventer des récits ésotériques et chercher en eux des causalités absconses pour trouver un sens aux événements. C'est là l'essence de la critique que la narratrice adresse à la psychanalyse, campée – si l'on peut dire – par la seconde voix qui se fait entendre dans le roman. Ce mystérieux interlocuteur, anonyme et désincarné pendant presque la moitié du roman, acquiert ensuite progressivement des caractères, notamment un statut et une profession : la narratrice s'adresse à lui en employant l'appellatif « docteur » (*CS*, 61). Ce qui n'était jusqu'alors que suggéré par la teneur des questions qu'il lui adressait semble désormais confirmé : les entretiens sont en vérité les « séance[s] » (*CS*, 61) d'une psychanalyse.

Ce dispositif détermine à la fois le prétexte du récit et sa finalité – soulager la narratrice de son mal-être – de même que la structure souple dans laquelle les confidences sont livrées. Les questions du psychanalyste fournissent les seules balises qui encadrent la narration : non seulement Chloé n'est pas tenue de respecter la stricte chronologie des événements, mais elle est aussi dispensée de souscrire aux artifices causaux pour produire un récit facticement lisse. En

orientant la discussion, les questions découpent le texte en rubriques thématiques (avait-elle des amis ? quels rapports entretenait-elle avec les garçons ?). Ainsi, le caractère fragmentaire du récit n'est pas gommé. Tout se passe d'abord comme si la psychanalyse, cette méthode thérapeutique ayant pour principe la verbalisation des pensées et affects par le patient, constituait la structure discursive idéale pour permettre une relation des événements libre de ne pas s'ajuster à une formalisation narrative qui lui préexisterait et qui lui conférerait d'emblée un sens.

Mais à trop se méfier du sens obvie et à trop chercher la complexification pour y dénicher les vérités qui y sont prétendument enfouies, le psychanalyste se rend coupable d'opacification abusive[20]. C'est pourquoi la narratrice s'adresse à son interlocuteur en lui reprochant de faire de ces mystifications son fonds de commerce :

> Vous dites être plus que l'homme mais vous vous attelez toujours à susurrer cryptages là où n'importe qui voit plus clair qu'eau rochée. Votre savoir tâcheron ne constitue en rien le crochetage de serrure. Vous vous appliquez docte à la déperdition envoûtez à l'errance car plus le labyrinthe me sera abyssal plus le buis écorchera coudes genoux et soma plus votre compte en banque sera satisfait. (*CS*, 60-61)

Ce qui s'était amorcé comme un dialogue collaboratif finit, à mesure que progresse le récit, par ressembler à un affrontement entre l'analyste, qui crée une énigme dont il prétend détenir seul la clé, et la patiente, soumise à l'autorité du spécialiste, réduite à n'être qu'un « cas » à l'étude. Le discours du psychanalyste épouse cette modulation du rapport de force entre les deux locuteurs : les directives simples et répétitives, qui au début du roman encourageaient la narratrice à parler, laissent progressivement place à des laïus amphigouriques :

---

[20] Sous ce rapport, la critique de la psychanalyse n'est pas différente de celle adressée à la logique mathématique : les deux systèmes rendent exagérément complexes les objets dont ils se saisissent, et leurs formalisations absconses ont tout l'air de cache-misère intellectuels.

> Clairvoyez manda-t-il. Cherchez donc le point fixe quêtez au lucimètre. Quelle lumière réchauffa le psoriasis de l'âme. Quel flux sut assécher le ruissellement du crâne. […] Quelles circonstances caprices surent prismer uvulaires quelles circoncises caprines surent priser ovulaires. Ouvrez-moi grand la valve. La glyptique à l'écluse humecte sombre les estampes à chaque orfèvre sied petites morts améthystes. Du désir effilé aux jupons retroussés on retrouve fibroïne les œillades comateuses. Que les hommes à vos yeux embaument l'équarrissoir n'empêchait nullement que vous trempiez museau à l'édicule linceul. Car seules les vraies batailles se délitent aquarelles. Aucune contradiction ne peut être suspecte : les suzeraines simulent tant sybaritisme aigu pour mieux sortir Judith sur la couche noctambule. Et quand bien même naïve au grenu imploré vous chuchotiez l'attente la main crispée au lien. Et quand bien même vous dis-je. Vous pouvez m'expliquer. Les Guernica craquellent les cartes postales gondolent et l'asile va fermer. (*CS*, 94)

Ce verbiage établit une domination technocratique et condescendante de l'analyste sur l'analysé et témoigne d'une attitude qui ne ressemble en rien à la disponibilité à l'échange qui prévalait initialement. En regard d'un tel jargon, le discours pourtant heurté de la narratrice acquiert une certaine fluidité et, bien que démesurée, son expressivité paraît beaucoup plus intelligible que le bavardage hermétique et spécieux du psychanalyste.

Cette évolution des rapports culmine dans l'affrontement final entre les deux interlocuteurs. L'analyste diagnostique un mal incurable : rien ne pourra libérer Chloé de l'emprise de son père, métaphoriquement associé tout au long du roman au sable qui s'immisce dans les rouages de sa psyché[21] :

> Vous ignorez ma belle que nul ne peut expier dès lors qu'il est le père dès lors qu'il sut cracher sa proie progéniture. *Dans un mois, dans un an,* quelles que soient les crécelles qui hors de vous vagissent. Vous pouvez vous targuer de vous être renommée. Vous pouvez vous complaire dans la méprise scandée. Vous ne saurez le taire le sable est impudent le sable si récurrent *peut tout ce qu'il désire*. (*CS*, 115)

---

[21] Ce réseau métaphorique se déploie par petites touches, qui émaillent l'ensemble de la narration : « Le père est minéral trauma sédimentaire le sable dans les souliers se cache à la semelle c'est un fait bien connu des enfants du limon. » (*CS*, 66) ; « L'hérédité bien siliceuse au silence gravé intérieur. » (*CS*, 86) ; « J'espérais qu'à défaut de mourir à la dune l'hôpital aux tuyaux avait pu dessabler les boyaux le cortex à défaut du cœur rance. Mais toujours chansonnette la crécelle veille au grain. » (*CS*, 92).

Chloé refuse d'admettre cette sentence fataliste et, en réaction, rejette en bloc le discours et les méthodes du psychanalyste dans une violente diatribe :

> Je n'aurai pas, Monsieur, à compter tant de jours. Je n'aurai pas, Docteur, à subir le mal court. À commencer par vous et vos discours qui cendrent horizons pyramides hauts rhizomes pis stériles tant de siècles vous contemplent. Pour scalper l'autopsie du papa infectant que croyez-vous chère âme que je dusse usiter. M'abandonner à la glu des divans pour me radier du sable eût été suicidaire. On ne vide pas le père en remplissant son ventre ses entrailles de l'inceste papounet putatif d'un gourou corrosif jolie substitution. L'épigénie jamais ne prendra source en moi. Jamais. Entendez-vous. On les connaît les trappes de la psychanalyse. On les connaît les farces qui gisent à la banquise. Combien de si fragiles petites filles s'avortèrent se fracassant le crâne au contact forceps de votre sale machine. Combien de petites filles se crurent à l'accouchement pour s'achever gâteuses avant la Sainte-Catherine. Alors je vous dis non. (*CS*, 115-116)

Elle se répand en invectives – « glu des divans », « gourou corrosif », « sale machine », « trappes », « farces » – pour dépeindre la psychanalyse comme un piège cognitif à la spéciosité ravageuse. Dans l'entretien qu'elle a donné à *Fluctuat.net*, elle revient à la charge[22] :

> En réalité, je considère la psychanalyse comme une fumisterie très dangereuse. C'est une théorie intellectuellement très stimulante mais dans la pratique, les psy veulent toujours avoir raison. Ils ne veulent jamais lâcher les clefs, se présentent comme les gardiens du Temple, « vous êtes la petite brebis qui va se faire occire, restez à votre place... »[23].

Aussi impétueux soit-il, ce rejet n'est pas total. En tant que science ou modèle interprétatif, la psychanalyse est vaine et néfaste ; mais en tant que cadre énonciatif, elle est apte à servir de moule dans lequel couler le témoignage. La séance est une forme particulière de maïeutique qui peut s'avérer porteuse, à condition de ne pas tomber dans le piège tendu par l'analyste : lors même qu'il

---

[22] Cela va de soi, si l'on garde en tête que, compte tenu de la nature du projet littéraire de « Chloé Delaume », il n'existe pas de différence d'essence ou d'instance entre la narratrice du roman et la personne de chair et de sang qui donne l'entretien. Chloé Delaume est entièrement autofictive, fiction d'elle-même. Ce qui ne revient pas à dire que son œuvre est authentiquement biographique : « Chloé Delaume » n'est pas née en même temps que le corps-canevas, corps-laboratoire, qu'elle habite. Elle s'est elle-même mise au monde dans son premier roman (*Les Mouflettes d'Atropos*, Tours, Farrago, 2000, 136 p.) et est, depuis lors, indivisible : auteure, personnalité publique, narratrice, personnage.

[23] « Chloé Delaume en interview. Noël en novembre », par Samuel Dambrin, *Fluctuat.net*, *loc. cit.*

prétend chercher à délivrer le patient, il l'enferme dans un dédale. Pour autant, la véritable émancipation n'a pas lieu hors de la psychanalyse mais *contre* elle : c'est la dispute finale qui permet à la narratrice de s'affranchir de son passé tout en le maintenant inexpliqué. Une fois le soulagement obtenu, le canevas de la séance de psychanalyse est caduc, il ne présente plus de valeur heuristique ou discursive et est aussitôt évacué :

> Il est temps à présent d'éventer la foutraille. Vous n'êtes là que parce que. *Non je n'écoute rien*. C'est un peu court bien sûr *me voilà résolue*. Vous n'êtes là que parce que. Que à cause, je vous dis. Je ne pouvais être seule durant le dessablage monophonie errante durant le déballage. Je ne pouvais feinter monologue mémorial à l'éther des nuitées qui s'éraillent aux broderies. […] Que ne pensiez pauvre âme à votre concrétude. Puisqu'à aucun moment à aucun je vous dis j'ai depuis des années trépassé le seuil rance d'un cabinet sinuant à la curiosité. Vous n'existez donc pas et j'en suis désolée. Vous n'existez donc pas et que le fou m'en garde. Vous n'êtes qu'une projection mon docteur feu follet. […] Elles n'ont besoin de rien les mouflettes tétanos. Elles n'ont besoin de rien certainement pas de vous. Il me fallait seulement dialogue à l'avatar un double ficelé rôti pour enfourner proprette ma postconsomption. Et puisqu'il faut partir, décampez de ma vue. […] Jamais je n'ai sombré dans votre écueil crétin. Jamais mon écureuil vous n'étriperez, vilain. Vous n'êtes qu'un docte leurre au mica symphonie. Vous n'êtes qu'une création éjaculée en douce parfois mon hypophyse s'enduit de priapisme. Je vous congédie là. Le temps est écoulé. Car depuis le début vos syntaxes cancrelats vos questionnements chancrelles fantôment la lame beffroi. Car depuis le début c'est par vous que je plante aux pandémies verglas la pointe du bistouri. Car depuis le début tout n'était qu'autopsy. (*CS*, 116-117)

Le psychiatre n'était donc qu'une invention de l'esprit, qu'un trucage romanesque non moins malhonnête que le « monologue mémorial » auquel les souvenirs d'enfance sont le plus souvent apprêtés[24]. Le « dialogue intérieur »

---

[24] Ces narrations rétrospectives et autodiégétiques de la prime jeunesse, rassemblées sous la bannière de « récits d'enfance », ont récemment fait l'objet d'enquêtes critiques approfondies. Voir, à ce sujet, les travaux pionniers menés à Bordeaux en 1992 lors du colloque « Enfance et écriture » et dont les actes ont été publiés par Denise Escarpit et Bernadette Poulou (*Le Récit d'enfance. Enfance et écriture*, Paris, Éditions du Sorbier, 1993, 312 p.) ; et, surtout, la publication, dirigée par Anne Chevalier et Carole Dornier, des actes du colloque tenu en 2001 à Cerisy-la-Salle *Le Récit d'enfance et ses modèles* (Caen, Centre de recherche Textes, histoire, langages, Université de Caen Basse-Normandie, 2003, 318 p.) ainsi que les deux ouvrages collectifs dirigés par Alain Schaffner, *Récit d'enfance et romanesque*, Amiens, Centre d'études du roman et du romanesque, coll. « Romanesques », 2004, 275 p. ; et *L'Ère du récit d'enfance en France depuis 1870*, Actes du colloque international (Amiens, 27-28 novembre 2002), Arras, Artois presses université, coll. « Études littéraires. Enfances », 2005, 318 p.), qui ont contribué à la relative autonomisation

qu'entretiennent la voix questionnante et la voix narrante rappelle à plusieurs égards celui d'*Enfance* de Nathalie Sarraute (1983), où la narratrice se dédouble elle aussi en deux instances énonciatives : l'une cherchant à restituer des épisodes de son enfance tandis que l'autre en évalue l'authenticité, faisant planer le doute sur les recompositions *a posteriori*, les vignettes insérées, les anachronismes lexicaux et tout ce qui, dans le récit, peut fournir l'indice d'une interprétation téléologique des événements. Ce que Philippe Lejeune affirme à propos d'*Enfance* fait aussi bien écho à certains mécanismes du *Cri du sablier* :

> […] elle [Sarraute] a voulu échapper à la fonction explicative du récit, ou du moins en laisser la responsabilité au lecteur. Cette stratégie d'ellipse entre en résonance avec un autre choix fondamental : décrire, mais sans jamais interpréter vraiment, cette enfance sur laquelle le récit est strictement focalisé. Non pas qu'elle renonce à comprendre, au contraire ! Elle essaie systématiquement d'épuiser la signification d'un geste ou d'une réplique […]. Mais elle se refuse à figer cela dans un langage qui tournerait au romanesque classique (le caractère des personnages) ou au diagnostic psychologique. Décidée à ne pas expliquer, elle est merveilleusement libre pour explorer l'univers des symptômes[25].

Chez Sarraute, comme chez Chloé Delaume – et comme chez Danièle Sallenave, d'ailleurs –, la forme dialoguée est le moyen de déjouer la tyrannie du sens imposé par le « monologue mémoriel » et de faire collaborer le lecteur dans la construction fluctuante des sens possibles : « renvoyées dans l'implicite, les liaisons logiques et la construction des phrases doivent être prises en charge par le lecteur[26]. »

---

du corpus. La légitimité nouvellement acquise de ce sous-genre du roman ou de l'autobiographie (voir à ce sujet Elisheva Rosen, « Pourquoi avons-nous inventé le récit d'enfance ? Considérations sociocritiques sur l'étude d'un genre littéraire », dans Ruth Amossy, Claude Duchet, Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 65-76.) s'accompagne de pratiques d'écriture qui interrogent la forme canonique du récit d'enfance et tentent d'intégrer le soupçon qui pèse sur le matériau mémoriel pour donner un nouveau souffle à un sujet que guette la mièvrerie. Avec *Le Cri du sablier*, Chloé Delaume prend indéniablement part à cette recherche.

[25] Philippe Lejeune, « Paroles d'enfance », dans *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 264-265.

[26] *Ibid.*, p. 272.

S'ils partagent le même dispositif formel, *Le Cri du sablier* et *Enfance* se distinguent cependant par leur style. Chez Delaume, la syntaxe est heurtée et la langue est fougueuse, tandis que chez Sarraute, « rien d'électrique, rien de violent. C'est plutôt l'inverse : le fondu, le glissant, l'évanescent[27]. » La fragilité et la finesse de la « dentelle de parole[28] » de la seconde contraste vivement avec le patchwork d'images fortes de la première. Les deux textes se différencient également par leur façon de rendre sensible l'alternance des voix : introduites de manière classique par l'usage de tirets chez Sarraute, les répliques ne sont pas signalées par des marques de discours direct chez Delaume. Les paragraphes lisses et monolithiques du *Cri du sablier* ne laissent pas deviner l'existence d'un interlocuteur intratextuel, dont la présence n'est perceptible que par certaines marques syntaxiques et grammaticales : constructions impératives, présence d'incises déclaratives et d'appellatifs, alternance de pronoms masculins et féminins, etc.

Cette manière de gommer les marques typographiques signalant habituellement le dialogue pour n'en préserver que le principe de bivocalité participe de l'inféodation de la séance de psychanalyse à la narration du récit, à la *diegesis*. En définitive, la fluctuation du rapport de force entre ces deux formes-sens tient de la fable du manipulateur manipulé : le récit feint d'abord de s'en remettre à la psychanalyse pour trouver le moteur de son élaboration, mais trouve son ressort ultime dans un comble du romanesque. C'est en démiurge désinvolte que la narratrice se défait de l'encombrante présence du psychanalyste, trouvant à sa supercherie formelle un expédient poétique dont, en entretien, elle reconnaît la facilité :

> — Le Cri du sablier *met en scène deux voix, l'une relançant toujours l'autre. Un rapport avec la fonction maïeutique du dialogue, qui permet de mettre au jour une vérité ?*
> — Oui. Le monologue aurait été impossible comme structure et comme mode de narration, une logorrhée isolée aurait été illisible et aucun soliloque ne permet d'avancer, d'accoucher de soi. […] Pour le livre, c'est venu comme un jeu, au fur et à mesure (je n'ai pas de plan de travail, j'avance comme je le sens). Pour une

[27] *Ibid.*, p. 272.
[28] *Ibid.*, p. 256.

> meilleure lisibilité, j'ai d'abord eu cette idée d'une structure schizo, avec deux « moi ». Peu à peu l'un a pris la forme d'un psy. Il ne pouvait rester tel quel, ç'aurait été d'une mauvaise foi délirante, et ça n'aurait pas convenu au sujet… Il fallait donc supprimer ce psy qui ne pouvait pas être là tout en l'étant. D'où le jeu de mots un peu facile de l'autopsy[29].

Le subterfuge qui met fin à la « psychanalyse » s'apparente à la grande famille des alibis oniriques en vertu desquels le narrateur se dépêtre d'un *imbroglio* ou justifie une invraisemblance en renversant les niveaux narratifs : « tout cela n'était qu'un rêve ». « On pourrait sans doute, soutient Gérard Genette, annexer à la métalepse ce type de récits, sinon fantastiques, du moins paradoxaux ou sophistiques, où l'identité d'un personnage se trouve *in extremis* démentie par un changement de rôle narratif[30]. »

La manœuvre métaleptique exécutée dans *Le Cri du sablier* ne consiste pas seulement à transgresser la frontière, supposée étanche, entre deux univers narratifs, elle perturbe la hiérarchie des instances intra- et extradiégétiques. Jusqu'alors, le récit premier était celui des séances de psychanalyse, lesquelles fournissaient un cadre au récit second, celui, autodiégétique, de la vie de Chloé Delaume de l'enfance à la maturité. Mais en contestant l'existence du psychanalyste, elle s'institue autoritairement en narratrice extradiégétique. Ce renversement était préparé, depuis le début du roman, par les incises déclaratives qui dénotaient la présence, auparavant extrêmement ténue, d'une instance extradiégétique dont la fonction de régie se limitait à la délégation de la parole aux deux interlocuteurs. C'est depuis ce palier extradiégétique que Chloé Delaume met en doute l'existence du psychanalyste, tout en continuant d'assumer pour elle-même le récit autobiographique qui, jusqu'alors, était cantonné au niveau métadiégétique de la narration. Dès lors, il n'y a pas lieu de distinguer le je-narratrice extradiégétique du je-personnage intradiégétique ou du je-narratrice métadiégétique : les trois instances se recouvrent parfaitement. Celle que le lecteur

---

[29] « Chloé Delaume en interview. Noël en novembre », par Samuel Dambrin, *Fluctuat.net*, *loc. cit.*
[30] Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 113.

croyait en cure ne faisait, en réalité, que s'imaginer dialoguer avec un psychanalyste – un deuxième « moi » qui « a pris la forme d'un psy ». De sorte que le récit des séances de psychanalyse se trouve inféodé au récit autodiégétique de la vie de Chloé Delaume. La valeur ontologique qui lui est attribuée et la créance que le lecteur lui porte sont nettement diminuées[31]. Tout se passe comme pour l'alibi onirique : celui qui, au réveil, constate que ce qu'il prenait pour réel n'existait qu'en songe ne peut plus, désormais, accorder le même crédit à ce qu'il a fabulé. L'univers du rêve ne coexiste pas avec celui de la veille ; il n'est plus que le souvenir d'une méprise.

	Avant le renversement	**Au moment du renversement**	**Après le renversement**
Extradiégétique	Présence extrêmement ténue d'un narrateur dont la régie se limite aux incises déclaratives	Proclamation de l'irréalité du psychanalyste, par une instance narrative qui a autorité sur lui	Récit autodiégétique de la vie de Chloé depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte
Intradiégétique	Séances de psychanalyse (en discours direct, sans les marques typographiques signalant le passage de l'un à l'autre interlocuteur)	Séances de psychanalyse	Fable de la cure psychanalytique
Métadiégétique	Récit autodiégétique de la vie de Chloé depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte	Récit autodiégétique de la vie de Chloé depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte	ø

[31] Ce jeu métaleptique n'est pas sans faire penser à celui auquel s'adonne Raymond Queneau – dont Chloé Delaume reconnaît l'influence sur son œuvre – dans *Le Vol d'Icare* (1968). Frank Wagner décrit ainsi le procédé mis en place par l'oulipien : « Hubert Lubert, jusque-là présenté comme personnage (d'écrivain) intradiégétique, s'affranchit de son ancrage dans la sphère de la fiction pour révéler *in fine* son appartenance à l'univers extradiégétique : il serait l'auteur du roman qui vient de prendre fin, en même temps que notre lecture. » (Frank Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, nº 130 [avril 2002], p. 247)

La manœuvre métaleptique consiste en un renversement complet – et perceptible jusque dans le feuilleté instanciel du roman – du rapport de forces entre Chloé Delaume et son interlocuteur fictif. L'autorité du psychanalyste sur son patient, à laquelle Chloé fait d'abord mine de se soumettre en feignant de s'allonger sur le divan, est ultimement supplantée par celle du narrateur sur son récit. L'exposé des souffrances enfantines acquiert une crédibilité proportionnelle à celle que perd le discours du spécialiste. C'est en puisant dans les ressources proprement romanesques que la narration du *Cri du sablier* triomphe de la fable psychanalytique.

Si elle ressortit d'évidence au domaine du narratif, la métalepse n'en possède pas moins un fort potentiel polémique et transgressif à l'égard des artifices du récit. Ainsi que l'affirme Frank Wagner, « les métalepses dans leur diversité, ont toutes en commun le fait de signaler l'essence construite du récit, c'est-à-dire le procès de textualisation[32] ». À la fois subterfuges narratifs et révélatrices de subterfuges narratifs, elles « dessin[ent], fort salubrement, un espace de doute, puisque [leur] seule présence dans un texte constitue une menace pour toutes les certitudes représentatives[33]. » Les métalepses ne cessent de mettre à mal l'illusion romanesque en dévoilant les câbles et poulies qui la font fonctionner.

C'est à une certaine conception du roman réaliste, dont les rouages ne sont pas moins huilés par la causalité normée, que *Le Cri du sablier* porte ultimement atteinte. Chloé narratrice s'octroie une invraisemblable omnipotence, disposant à sa guise de ses personnages, instaurant un pacte narratif qu'elle abandonne *in extremis*, enfreignant avec impertinence les codes romanesques du vraisemblable. De surcroît, les libertés prises à l'égard des ressorts causaux du roman ne se

---

[32] *Ibid.*, p. 239.
[33] *Ibid.*, p. 243.

limitent pas au renversement macrostrucurel induit par la métalepse. Elles se ressentent aussi au sein de la microstructure phrastique, dans le traitement étonnant réservé aux adverbes et conjonctions qui structurent le discours logique. Isolés dans des phrases qui ne contiennent qu'eux, ils perdent toute pertinence. Ainsi employés absolument, « Alors. » (*CS*, 33, 80, 81, 119), « Et puis. » (*CS*, 113) et « Puisque. » (*CS*, 76) mettent en doute le principe de causalité – *post hoc ergo propter hoc*. De sorte que ces adverbes et conjonctions, qui, d'ordinaire, sont employés pour exprimer la conséquence, montrent le caractère construit, artificiel des liens causaux forgés par les récits. Il ne suffit pas de lier deux événements par l'une de ces chevilles syntaxiques pour conférer du sens à une chronologie.

Pour échapper à la tyrannie du sens imposé, Chloé Delaume multiplie les canevas narratifs et ajuste le récit des souffrances enfantines à des formes-sens dont la candeur entre violemment en conflit avec la dureté des situations narrées. Elle teste l'affabulation au conditionnel, imitant le soliloque d'un enfant qui joue et se fantasme dans un univers idéalisé :

> Ce serait l'été. On aurait dit que papa m'aimerait. On aurait dit qu'en rentrant dans cinq jours papa dirait bonjour Chloé. Il dirait même oui carrément Chloé Chloé tu m'as manqué. […] On aurait dit que papa me prendrait dans ses bras qu'il me dirait je t'aime ma petite fille chérie je t'aime et même qu'il m'embrasserait. […] On aurait dit que papa ne crierait plus jamais. On aurait dit que maman serait fière de moi. (*CS*, 57-58)

Elle monopolise le répertoire topique du conte de fées, notamment à la fin du roman, pour narrer le prodrome d'une relation amoureuse :

> Au créneau la princesse commençait à râler la patience n'étant pas son attribut premier. Il est de nombreux contes qui commencent par l'attente. […] Il est de nombreux contes que les enfants inventent mais les femmes que rarement après la victimerie. Il ne fut pas une fois car ça faisait longtemps. Si longtemps qu'à la tour elle se crevait les yeux à scruter le lointain alors que derrière elle. Si longtemps tour à tour qu'elle se perçait tympans à ouïr froissements zéphyr alors qu'à son oreille. (*CS*, 126)

Les phrases didactiques les plus banales sont reformulées de manière à faire ressentir toute la barbarie du drame :

> Mais chaque jour *Marie aime la soupe de maman* les cours de lecture s'entêtaient *la soupe de maman est à la tomate* et l'enfant s'ennuyait *maman a une robe rouge* en attendant d'être grande *la robe de maman est jolie* un jour. […] *Papa fait de la soupe à la maman. La robe de Chloé est rouge : la plaie de maman est jolie.* (*CS*, 59 ; l'auteure souligne)

Les canevas discursifs les plus naïfs ou les plus savants ne sortent pas indemnes du traitement que leur réserve Chloé Delaume. La narratrice démiurgique est toujours à l'œuvre, n'hésitant pas à triturer une forme candide pour lui imposer un fond sinistre, manipulant et pliant les moules selon les contraintes d'un contenu informe. La matière du drame résiste à tous les cadres formels et cognitifs : « Dans les cases blanchies laboratoire carrelé vous tentez à tout prix de formater mon cas. Mais une fois étiquetée, la chair éructe hélas et c'est bien dégoûtant elle n'hésite pas la chair à tout éclabousser. » (*CS*, 19)

C'est en empoignant simultanément la matière mémorielle et les moules discursifs qui prétendent lui donner forme qu'elle trouve finalement la voie de l'émancipation :

> Petite les faits vécus étaient tant fictionnés que toujours le réel me semblait fabulette. Et si enfin la trame narrative se brisait. Et si enfin c'est moi qui déliais le fatum prenant les paragraphes grumeleux à pleines mains. Il serait lors facile et même un peu léger de parcourir les lignes sans vomir de douleur aux angles des points-virgules. Si le sable glisselle au travers de mes doigts la syntaxe ruissellera là où j'impose margelle. Sur l'ardoise en coulisse la craie fondra peut-être. Et si rien ne s'efface je pourrai barbouiller. La buée se fera dense sur la plaquette de verre. J'inscrirai mot à mot le putsch fait à l'ulcère. (*CS*, 110)

Ainsi *Le Cri du sablier* s'écrit-il dans la buée des modèles explicatifs, dans le brouillard de la raison et à la frontière de l'hermétisme. C'est de la mise en échec de la compréhension que le texte tire toute son exubérance, misant sur l'expression au détriment de l'explication, sur la sensation aux dépens du sens.

2.2 Un vacarme dialogique

S'il est vrai que Chloé Delaume s'ingénie dans une bonne partie de son récit à démonter les mécanismes de la logique formelle et de la causalité en les confrontant à l'absurdité du drame familial, il n'empêche que, malgré tout, et sur la base de ces mêmes événements, un texte s'édifie. Au vu des dernières analyses, la simple constatation que des phrases peuvent continuer à s'agencer en dépit du verdict de caducité porté sur les modèles d'intellection a de quoi étonner : en vertu de quels principes peut-on écrire sans succomber aux sirènes du *logos* ? Si *Le Cri du sablier* s'écrit *contre* des systématisations inopérantes, il n'en demeure pas moins qu'il s'écrit *avec* d'innombrables voix, dont la clameur provoque une forme d'acouphène stylistique perturbant toute prétention à la limpidité et à l'univocité des énoncés. Les paroles intradiégétiques voient leur énonciation ébranlée par la perturbation des codes du discours rapporté. Les libertés prises à l'égard de la signalisation syntaxique et typographique du discours direct fragilisent l'attribution et autonomise les paroles, qui s'émancipent dès lors de leur énonciateur, voire de toute scène d'énonciation. Ce dialogisme interne est redoublé par un tumulte intertextuel, sous l'effet duquel la narration torrentielle du *Cri du sablier* charrie une kyrielle d'alluvions de la culture érudite ou populaire. Vers classiques, phrases célèbres, dictons, proverbes, paroles de chansons sont ainsi pétris par la prose delaumienne pour s'accommoder au trauma. Ce vacarme dialogique anime une poétique qui est un antidote à la tyrannie du *logos*.

2.2.1 Des torrents de paroles : le tumulte des discours rapportés

L'examen de l'échange dialogué entre la narratrice et le psychanalyste en aura donné l'intuition : le discours direct, dans sa forme la plus classique et normée, est absent de la narration. On n'y trouve aucune des marques de

ponctuation qui caractérisent habituellement la matérialité du dit rapporté – ni guillemets, ni tirets. Pour autant, plusieurs paroles hétérogènes sont citées ; elles s'intègrent à la narration par des moyens singuliers, mélanges ambigus de discours direct et de style direct libre. Cette dernière forme de discours rapporté s'est récemment et timidement adjointe à la triade classique, en constituant la symétrique du discours indirect libre appliquée au discours direct. J'emploierai la notion de discours direct libre en tant qu'outil d'analyse, en adoptant, dans leurs grandes lignes, les positions défendues par Laurence Rosier[34], mais en laissant aux linguistes les discussions spéculatives et théoriques relatives à la nécessité ou à la recevabilité de cette quatrième catégorie du discours rapporté.

Dans la perspective d'une linguistique énonciative et textualiste, qui me semble être la plus porteuse pour traiter des phénomènes de discours rapportés dans le roman – différents, par exemple, de ceux d'une conversation, où l'analyse doit aussi prendre en compte les jeux de prosodie et le partage du rôle de locuteur premier –, la « liberté » du discours direct est toujours une liberté relative ou, pour reprendre les mots de Laurence Rosier, une « liberté surveillée » :

> Dans une syntaxe conçue en termes de subordination et d'enchâssement à un verbe introducteur, il est certain que « libre » signifie autonome syntaxiquement. […] Libre, dans le cas du DDL [Discours Direct Libre] signifie également libéré de la typographie traditionnelle de DD [Discours Direct]. On devrait même spécifier *de toute typographie* (italiques, parenthèses, capitales, etc.). Le discours direct libre apparaît donc comme **doublement** libre[35].

Le discours direct ne peut s'émanciper qu'en regard d'une norme classique d'encadrement qui, comme toute norme, fluctue dans l'histoire[36]. Pour autant,

---

[34] Je m'appuie sur son ouvrage *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris/Bruxelles, Éditions Duculot, coll. « Champs linguistiques », 325 p., en portant mon attention sur le chapitre 5 (p. 161-297), « Les travaux pratiques du discours rapporté », et plus particulièrement sur les sections 3, « Discours direct, discours indirect et formes mixtes » (p. 201-245) ; 4, « L'incise de *discours rapporté* » (p. 246-265) ; et 5, « Le discours direct libre » (p. 266-297).

[35] *Ibid.*, p. 282.

[36] Laurence Rosier insiste à juste titre sur le fait que les conventions typographiques sont historiquement déterminées. Par exemple, l'emploi de guillemets pour signaler le discours direct n'était pas du tout systématique à l'Âge Classique. « Les guillemets, nous l'avons vu précédemment, ne sont pas encore, à l'époque de Rousseau, usités de façon systématique comme

prendre acte de la relativité de cette liberté ne conduit pas forcément à conclure au relativisme absolu de la notion – selon lequel il n'y aurait (au choix) pas de discours direct libre, ou que du discours direct libre. Le discours direct connaît plusieurs avatars déviant de sa forme classique, que l'on peut placer sur un continuum allant du plus marqué (par la typographie, par l'attribution explicite au moyen d'incises déclaratives et d'éléments de contextualisation) au plus épuré qui, lors, est assimilable au discours direct libre :

> Attester l'existence d'un DDL [Discours Direct Libre] permet à la fois d'attirer l'attention sur la forme ultime d'un DD [Discours Direct] libéré de toute contrainte grammaticale, apparaissant *ex nihilo* dans un texte, et sur les diverses saisies qu'elle présente à partir de la forme canonique du DD.
> Nous l'avons vu, les avatars du DD sont multiples et jouent tantôt la carte du surmarquage, tantôt celle de l'épure à partir du modèle canonique en *dire : « … »*. Une description des combinatoires possibles permet de repérer des formes où se surajoutent des marqueurs typographiques et/ou syntaxiques (parfois elles-mêmes doublées, par exemple, un *verbum dicendi* et une incise), voire phonétiques (dans le rendu de caractéristiques suprasegmentales). Avec le discours direct libre, on passe subrepticement d'unités phrastiques à des entités textuelles et on assiste à la disparition progressive des marqueurs de discours citant au profit du discours cité[37].

C'est uniquement en fonction du contexte dans lequel apparaît le discours rapporté que l'on peut fixer l'aune provisoire à partir de laquelle un discours direct sera considéré libre, que l'on peut décider du degré d'épure qui détermine si un énoncé cité s'émancipe d'un énoncé citant. Comme le souligne Laurence Rosier, la qualité de discours direct libre s'apprécie dans l'établissement d'un pacte de lecture : « Les marqueurs typographiques participent d'un accord tacite entre auteur (au sens de producteur d'un texte écrit) et lecteur, comme marques d'un code particulier[38]. »

---

marqueurs de DR […]. La mention des guillemets dans les définitions du DD s'est faite parallèlement à une pratique moderne. Par ailleurs, nous avons vu avec Marmontel que l'usage des incises était ressenti comme lourd par les écrivains […]. » (*Ibid.*, p. 266) Identifier les effets de style direct libre requiert de garder à l'esprit les conventions usuelles au moment de la production du texte pour distinguer ce qui répond à une norme de ce qui s'en émancipe.

[37] *Ibid.*, p. 283.

[38] *Ibid.*

L'une des difficultés du roman de Delaume tient précisément à ce qu'aucune convention unique et stable n'est adoptée. Les formes du discours rapporté font l'objet d'une constante réinvention ; elles requièrent, pour être décrites, une certaine flexibilité de l'appareil conceptuel. Pour les besoins de l'analyse, particulièrement ardue, du discours direct dans *Le Cri du sablier*, je réserverai donc l'expression « discours direct libre » aux cas rares et extrêmes où la parole hétérogène, en plus de ne pas être signalée par des marques typographiques, n'est pas du tout attribuée par le contexte d'énonciation (un tel cas sera examiné à la fin de ce développement). Pour commenter tous les autres discours rapportés directement, mais dont le statut est rendu incertain par la présence plus ou moins manifeste d'une attribution ou d'une signalisation typographique ou syntaxique, je prendrai des précautions lexicales en employant les expressions « *pseudo* direct libre » et « *effet* de discours direct libre ».

Le brouillage de la frontière sémiotique entre discours rapporté et discours rapportant est plus ou moins grand suivant que les énoncés cités font ou non l'objet d'un surmarquage. Or, chez Chloé Delaume, ce surmarquage est bien relatif : on considérera comme relevant du style direct des propos qui sont isolés dans des propositions autonomes (même s'ils ne sont pas encadrés par les marques des guillemets ou précédés d'un tiret) et dont l'hétérogénéité par rapport au discours citant est annoncée par le contexte d'insertion (même s'ils ne sont pas précédés d'un *verbum dicendi*). Par exemple, l'extrait suivant : « L'un d'entre eux au salon saisit le téléphone. Chérie je rentrerai tard, fais-les dîner sans moi. Non les côtelettes je les ferai griller demain dans le jardin. Mais oui le temps sera clément, nous avons eu un magnifique mois de juin. » (*CS*, 9-10). La frontière sémiotique est préservée : parole rapportée et parole rapportante font l'objet de phrases indépendantes et syntaxiquement complètes. Et malgré l'absence de *verbum dicendi*, le contexte établi par la phrase précédente, notamment par le « lexème à

explicitation[39] » « téléphone », annonce le discours hétérogène, qui est dès lors attribué avec certitude à l'un des hommes (policiers ou secouristes) appelés sur les lieux du drame.

Cet exemple, même s'il s'émancipe considérablement de la structure canonique en *dire : « … »*, n'en constitue pas moins, dans *Le Cri du sablier*, la forme la moins « libre » de discours direct. En effet, le plus souvent, le discours direct fait irruption dans la narration sans qu'aucun élément de contexte permette d'attribuer, en amont, le dire hétérogène – voire même de signaler l'hétérogénéité de ce dire. Cet effet de discours direct libre est causé par la postposition des incises déclaratives (ajoutée à l'absence de signalisation typographique, qui constitue un invariant du discours direct dans *Le Cri du sablier*). Tous les ordres du psychanalyste en sont de bons exemples : « Combien de temps demanda-t-il. » (*CS*, 15), « Quels jeux demanda-t-il. » (*CS*, 15), « Poursuivez scanda-t-il. » (*CS*, 32), etc. L'hétérogénéité instancielle et sémiotique des deux segments que contiennent ces phrases – l'ordre, énoncé par l'analyste, et l'incise déclarative, émanant de la narratrice – n'est pas signalée *a priori*. Cependant, l'effet de style direct libre est doublement atténué : dans l'économie sémantique de la phrase, par la présence soit d'un déterminant ou pronom interrogatif (« Combien », « Quels »), soit d'un impératif, qui révèlent la présence d'un interlocuteur ; dans l'économie du roman, par la redondance de ce type de construction, d'ailleurs toujours placée en début

---

[39] J'emprunte cette expression à Marie-Anne Mochet, qui elle-même puise la notion d'« explicitation » dans les travaux de Claire Blanche-Benveniste : « D'autres lieux syntaxiques sont susceptibles de favoriser l'apparition d'un DDL, notamment des lexèmes dits "à explicitation", suivant la définition de C. Blanche-Benveniste [en note, ladite définition : "Certains éléments lexicaux, nominaux ou verbaux, ouvrent un rapport d'explicitation avec un noyau qui les suit ; c'est le cas du mot *mystère* ou *question*, par exemple." (Claire Blanche-Benveniste, *Le Français parlé. Études grammaticales*, Paris, CNRS, coll. « Sciences du langage », 1991, p. 125)], tels que, dans notre corpus : *pub*, *principe* (je pars d'un principe "…"), *fait* (c'est un fait "…"), *bruits* (y a des gros bruits "…"), *habitude* (c'est devenu une habitude "…"). », Marie-Anne Mochet, « Mention et/ou usage : discours direct et discours direct libre en situation de type conversationnel », dans Jacqueline Authier-Revuz, Marianne Doury, Sandrine Reboul-Touré (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 171.

de paragraphe, qui, à la longue, induit chez le lecteur un réflexe interprétatif et instaure l'un de ces « accords tacites entre auteur et lecteur » dont parle Laurence Rosier.

Or, cette matrice de construction – *discours direct* + *incise déclarative*, sans marques de ponctuation les partageant – est sujette à de nombreuses modifications et complexifications, notamment lorsque les propos de différents énonciateurs sont directement rapportés dans la même phrase. Les paroles hétérogènes se percutent alors sans annonce ni transition dans la narration, ce qui induit une incertitude délibérée quant à l'identité du locuteur. La troisième phrase du roman est exemplaire de cet effet de flottement : « À l'hôpital dit l'un trop tard notèrent les autres. » (*CS*, 9) Sans ponctuation pour isoler les propositions, la phrase glisse d'un énonciateur à l'autre, et ce d'autant plus rapidement que les énoncés cités et citants sont très brefs. Mais il y a plus : l'ordre de succession des paroles et la postposition de l'incise font en sorte que le groupe adjectival « trop tard » est initialement lu comme qualifiant le verbe « dire », provoquant une ambiguïté dans la syntaxe et le sens de la phrase. Dans un premier temps, l'incise déclarative se lit : « dit l'un trop tard », et ce n'est qu'à la fin de la phrase, à la lecture de la seconde incise déclarative, « notèrent les autres », que l'on comprend qu'il s'agissait en réalité d'une interjection rapportée en pseudo direct libre.

Cette équivoque est à rapprocher de ce que Vaugelas désigne sous le joli nom de « *construction lousche*, parce qu'elle semble regarder d'un costé, & elle regarde de l'autre[40]. » Cette notion pittoresque n'est pas passée à la postérité du

[40] « Lors qu'en deux membres d'une période qui sont joints par la conjonction *et*, le premier membre finit par un nom, qui est à l'accusatif, & l'autre membre commence par un autre nom, qui est au nominatif, on croit d'abord que le nom qui suit la conjonction, est au mesme cas que celuy qui le précède, parce que le nominatif & l'accusatif sont tousjours semblables, & ainsi l'on est trompé, & on l'entend tout autrement que ne le veut dire celuy qui l'escrit. Un exemple le va faire voir clairement. *Germanicus* (en parlant d'Alexandre) *a égalé sa vertu, & son bonheur n'a jamais eu de pareil.* Je dis que ce n'est pas escrire nettement, que d'escrire comme cela, *a égalé sa vertu, & son bonheur, etc.* parce que la vertu est accusatif, régi par le verbe *a égalé*, & *son bonheur* est nominatif, &

commentaire stylistique, et nous disposons aujourd'hui de bien peu de mots pour désigner ce genre d'hésitation syntaxique – ce qui ne manque pas d'étonner vu la richesse du technolecte stylistique, répertorié dans une variété de dictionnaires. On trouve cependant, dans quelques rares ouvrages, des concepts recouvrant peu ou prou le même phénomène. Celui d'*amphibologie*, que le *Dictionnaire des termes littéraires* définit ainsi :

> Double sens d'un énoncé, qui résulte d'une construction défaillante ou d'un mauvais choix de termes. L'amphibologie intentionnelle peut devenir un jeu de mots : le même signifiant y renvoie à plusieurs signifiés ; Hugo à sa maîtresse : "Mes deux filles vous aiment comme moi". L'amphibologie conduit ainsi à la double entente d'un énoncé[41].

et celui, encore plus inusité, d'*apokoinou*, dont la seconde définition est la plus directement appropriée pour décrire à la phrase de Chloé Delaume :

> Forme d'ambiguïté qu'on retrouve souvent dans la poésie médiévale, où le début du vers est spontanément perçu comme la suite naturelle d'un vers précédent, alors qu'il constitue le début d'un second vers autonome. Également : forme d'ambiguïté syntaxique, du fait qu'un mot ou un groupe de mots font conjointement partie de deux constructions indépendantes[42].

Tandis que la plupart des dictionnaires de poétique, de rhétorique ou de stylistique font tout bonnement l'impasse sur ces notions, Patrick Bacry consacre à l'amphibologie plusieurs pages de son ouvrage *Les figures de style*[43]. Au gré des exemples et explications, il soulève le problème de l'évaluation normative de ce phénomène : s'agit-il d'une maladresse ou d'une figure[44] ? Vaugelas n'hésite pas à

---

le commencement d'une autre construction, & de l'autre membre de la période. Néantmoins il semble qu'estant joints par la conjonctive, *et*, ils aillent ensemble, ce qui n'est pas, comme il se voit en achevant de lire la période entière. On appelle cela *une construction lousche*, parce qu'elle semble regarder d'un costé, & elle regarde de l'autre. » Claude Favre, seigneur de Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien escrire*, Paris, Vve J. Camusat et P. Le Petit, 1647, p. 112-113.

[41] Hendrick Van Grop, *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2001, p. 30.

[42] *Ibid.*, p. 42.

[43] Patrick Bacry, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1992, p. 159-162.

[44] « De la même façon que l'anacoluthe est a priori une faute de langage, l'amphibologie est au moins une maladresse, si rien ne la justifie par ailleurs et si l'on n'a d'autre but que celui de se faire comprendre. […] Mais l'amphibologie peut aussi être volontaire, et les amoureux de la

ranger ces ambiguïtés syntaxiques du côté des entraves à la « netteté de construction ». La « construction lousche » de Chloé Delaume ferait en effet frémir le grammairien, tant elle déroge aux principes de clarté et d'honnêteté qui sont au cœur de son entreprise d'édiction des règles de la langue française : « il fa[ut] toujours faire les choses de la façon la plus parfaite qu'il se peut, sur tout lors qu'en matière de langage il s'agit de la clarté de l'espression[45]. » Mais en matière de discours rapporté, comme pour tout ce qui concerne le bon usage, les normes fluctuent. L'intelligibilité des effets de style direct libre requiert du lecteur une certaine habitude de déchiffrage, et celui d'aujourd'hui a derrière lui une longue tradition presque centenaire de perversions des codes du discours rapporté :

> Le DDL est, en français contemporain l'incarnation linguistique de la *modernité*, comme fut théorisé en son temps, de façon restrictive mais significative, le DIL. Il permet un jeu, donc une interrogation, sur la narration, son statut, ses énonciations mises en scène ; le nouveau roman et sa mouvance n'ont pas manqué d'y avoir recours, par un jeu signifiant sur la typographie absente (chez Simon, Pinget et Cayrol), sur la banalité répétitive de l'attribution du dit (symbolisé par le titre *Détruire dit-elle* de Duras), sur le dit non attribué apparenté à la conscience représentative d'un personnage (le travail réflexif sur les lieux communs de Sarraute […])[46].
>
> L'effet d'étrangeté produit par les exemples où il y a une absence totale de marques typographiques s'ancre dans l'habitude du lecteur moderne[47].

Le jeu, emblématique de la poétique romanesque de Chloé Delaume, qui consiste à brouiller les pistes dans l'attribution des discours ne trouve pas toujours sa solution, comme c'était le cas dans le dernier passage considéré. Soit l'extrait suivant :

---

langue en jouent volontiers. […] L'amphibologie est bien faite pour tenter les poètes, puisque l'essence même de la poésie est d'être *polysémique* […]. [Pour les cas les plus aboutis et poétiques d'amphibologie] Il n'appartient pas au lecteur de trancher entre les deux sens ; il doit *accepter le double sens*. » *Ibid.*, p. 160-161. L'auteur souligne.

[45] *Ibid.*, p. 114.

[46] *Ibid.*, p. 279.

[47] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, *op cit.*, p. 283.

> À la récréation d'un vendredi d'avril l'enfant était entrée dans la chapelle déserte. Elle s'était agenouillée petite devant l'autel. Sur les marches réservées aux enfants de chœur. Des garçonnets de l'Institut voisin les filles ne peuvent pas servir la messe ne peuvent pas l'assister taisez-vous c'est ainsi c'est un monde cette enfant soit vous ferez la quête mais cessez l'insolence. (*CS*, 35)

La dernière phrase de ce passage s'ouvre sur un groupe nominal, « Des garçonnets de l'Institut voisin », qui précise l'identité des « enfants de chœur » dont il est question dans la phrase précédente. Ce syntagme semble donc se situer sur le même plan énonciatif que ce qui lui précède – celui de la narratrice. La fin de la phrase, quant à elle, émane visiblement d'une autre instance, puisqu'elle s'adresse directement à l'enfant. L'impératif « taisez-vous » et la concession « soit, vous ferez la quête » sont des propos rapportés en style direct libre : ils ne sont pas encadrés de marques de ponctuation spécifique ni accompagnés d'une incise déclarative, d'un *verbum dicendi*, ou de tout autre « lexème à explicitation » établissant un contexte dans lequel s'inscrit cette parole hétérogène.

Mises à part ces quelques hypothèses de lecture, qui d'ailleurs ne pèchent pas par leur audace, il est difficile de trouver, dans le texte, des assises suffisamment fermes pour permettre de poursuivre le commentaire de manière assurée. L'analyse achoppe en raison de la persistance de l'incertitude concernant l'attribution des paroles et leur répartition entre les énonciateurs. Non seulement l'unité phrastique recouvre deux niveaux énonciatifs, mais la frontière partageant l'un et l'autre reste flottante. La portion de la phrase comprise entre le groupe nominal et l'impératif – « les filles ne peuvent pas servir la messe ne peuvent pas l'assister » – est un énoncé gnomique, attribuable tout autant à la narratrice qu'au locuteur qui commande le silence. S'il apparaît évident qu'un second interlocuteur se substitue à la narratrice, le passage de relais reste imperceptible, sans les repères que devraient normalement fournir les différentes formes de marquage (la présence d'une incise déclarative, la conformité syntaxique ou l'emploi normé des signes de ponctuation).

Quant à l'identité de ce second locuteur, elle est pour le moins problématique : non seulement le contexte dans lequel s'inscrit cette citation ne contient pas d'attribution, mais il fait échouer par avance toute tentative d'assignation des paroles à un interlocuteur connu. Qui donc peut commander le silence « dans la chapelle déserte », où « il n'y avait personne » (*CS*, 35) ? D'une part, on est tenté d'imaginer qu'il s'agit d'un dialogue intérieur entre l'enfant et une voix fantasmée, une forme de surmoi, un clerc imaginaire, ou même Dieu. Mais alors, d'où cette figure fantasmée peut-elle tirer le pouvoir d'agir sur des considérations aussi terrestres et prosaïques, comme celle de donner la permission de faire la quête ? D'autre part, l'incohérence de la semonce, qui survient alors que Chloé n'a apparemment pas parlé – à moins qu'on lui attribue l'énoncé gnomique –, peut aussi bien indiquer que la fin de cette dernière phrase constitue la réminiscence d'un dialogue antérieur. Un jour (lequel ?), Chloé se serait plainte de ce que seuls les garçons puissent servir la messe, et quelqu'un (le prêtre ?), après lui avoir ordonné le silence, aurait consenti à ce qu'elle fasse la quête.

Ces deux hypothèses de lecture – et on pourrait sans doute en trouver d'autres – demeurent également réfutables. En vérité, la parole hétérogène surgit de nulle part : le discours direct est à ce point libre qu'il déroute la constitution d'une scénographie stable pour l'énonciation. Pour Dominique Maingueneau, à qui l'on doit cette notion, la scénographie est celle des trois « scènes de l'énonciation » qui est capitale dans l'étude du discours littéraire[48] : « C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois "dans" l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe

[48] Les deux autres sont la « scène englobante », qui « correspond à ce qu'on entend communément par "type de discours" » et la « scène générique », c'est-à-dire les « genres de discours », qui « correspondent à autant d'attentes du public et d'anticipations possibles de ces attentes par l'auteur », lesquelles « se formulent aisément en termes de circonstances d'énonciation légitimes ». (Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Série Lettres », 2004, p. 191-192.)

l'énonciation[49]. » Autrement dit, « ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énonciation ». Or, dans l'extrait étudié, une parole est proférée sans que soient homologués les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, sans que cette parole soit inscrite dans un temps et un lieu déterminés. Tout au plus peut-on affirmer que la scénographie, qui procède de l'acte énonciatif en même temps qu'elle en autorise l'avènement, déborde du cadre qu'elle avait elle-même établi, occupant ainsi ses propres marges. S'il est vrai que de tels cas limites du discours direct libre ne se rencontrent pas souvent dans *Le Cri du sablier*, la scénographie déroutante qu'ils supposent, elle, est une constante macrostructurelle du roman. Le renversement des niveaux narratifs décrit plus haut désavoue la scène d'énonciation que constituaient, jusqu'à la toute fin du récit, les séances de psychanalyse. Une fois ce subterfuge éventé, que reste-t-il de la scénographie validée jusqu'alors ? À quel moment et depuis quel lieu la narratrice parle-t-elle, invente-t-elle cette fiction de cure psychanalytique, s'adresse-t-elle directement à son père ? L'entièreté du roman s'énonce hors du champ qu'il avait auparavant établi, dans une frange paratopique qui serait, selon Dominique Maingueneau, le lieu même du discours littéraire[50].

Les extraits précédemment commentés l'ont bien montré, l'effacement de la typographie propre au discours direct aplanit les niveaux sémiotiques et résorbe

---

[49] *Ibid.*, p. 192.

[50] Il est vrai que Dominique Maingueneau emploie le concept de paratopie plutôt pour décrire la difficile négociation entre l'appartenance sociale et l'émancipation des déterminations qu'exige l'activité créatrice : « L'écrivain est quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. » (*Ibid.*, p. 85). Maingueneau entrevoit tout de même l'interdépendance de la paratopie de l'écrivain et de celle instaurée dans et par le texte : « Condition de l'énonciation, la paratopie de l'écrivain en est aussi le produit ; c'est à travers elle que l'œuvre peut advenir, mais c'est aussi elle que cette œuvre doit construire dans son développement même. Énonciation foncièrement menacée, la littérature ne peut dissocier ses contenus de la légitimation du geste qui les pose, l'œuvre ne peut configurer un monde que si ce dernier est déchiré par le renvoi à l'espace qui rend possible sa propre énonciation. » (*Ibid.*, p. 94)

la différence entre la mention et l'usage. En juxtaposant ainsi les discours rapportés à sa propre parole, la narratrice s'approprie – ou fait mine de s'approprier – leur énonciation. Or la réciproque est tout aussi vraie : il arrive ailleurs que des paroles rapportées en discours indirect – donc émanant directement de la narratrice – se voient autonomisées dans des glissements d'une forme de discours rapporté à l'autre. Par exemple, « Il appela l'enfant comme à son habitude. Il appela : l'enfant! L'enfant dut accourir. » (*CS*, 23) Preuve que « la polyphonie se cache dans les méandres de l'usage typographique[51] », l'intrusion inopinée des deux-points dans la seconde phrase cause à la narratrice d'être privée de l'énonciation du groupe nominal « l'enfant », qui passe alors de l'usage à la mention. Semblable effet est obtenu lorsque la narratrice adulte rapporte ses pensées enfantines en les mettant typographiquement à distance : « L'enfant courbée au mur se dit : que j'ai péché. » (*CS*, 44) Ici, les pensées citées s'émancipent doublement de la narration : le jeu des pronoms, qui passent de la troisième à la première personne, induit une rupture syntaxique qui redouble l'hiatus typographique. Ce discours rapporté, tiraillé entre usage et mention, qui le profère ? Est-ce encore la narratrice adulte, comme le laisse imaginer la structure en *que* + *discours rapporté*, ou est-ce le personnage enfant, comme l'indiquent les deux points ? Laurence Rosier qui s'est également penchée sur cette forme de mixité des discours rapportés, penche plutôt du côté de la seconde hypothèse, celle de la présence d'un second locuteur, énonciateur des paroles citées au sein du discours indirect :

> la marque linguistique de l'hétérogénéité et celle de l'homogénéité ne sont pas exclusives. […] Les deux points délimitent matériellement la frontière entre discours citant et discours cité alors que le jonctif tente d'homogénéiser l'un à l'autre. […] Si l'errance typographique remet en question les définitions traditionnelles liant DD et marqueurs graphiques, elle produit en fin de compte un effet de DD : la typographie apparaît davantage attachée au rendu de l'énonciation directe[52].

---

[51] Laurence Rosier, *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, *op. cit.*, p. 284.
[52] *Ibid.*, p. 237.

Chez Chloé Delaume, ce « double mouvement paradoxal » – pour reprendre l'expression de Laurence Rosier – participe de la problématisation de l'altérité du locuteur à lui-même. De même que la narratrice donne à entendre des paroles hétérogènes comme les siennes propres, elle fait réciproquement entendre sa propre voix comme si elle appartenait à un autre.

Les voix hétéroclites qui se bousculent dans *Le Cri du sablier* sont constamment soumises à ce tremblement entre la possession et la dépossession de leur discours. À tel point que le flottement constant de l'attribution en vient à rendre caduque toute question relative à l'appropriation maîtrisée de l'acte illocutoire : les sujets possèdent moins leurs paroles qu'ils ne sont possédés par elles. En témoigne la phrase « Nous avons eu un magnifique mois de juin. », véritable *leitmotiv* du roman qui trouve plusieurs énonciateurs et qui, donc, appartient à tous, c'est-à-dire à personne. On la rencontre pour la première fois dans la bouche d'un des hommes appelés sur les lieux du drame – c'est l'extrait précédemment cité : « Mais oui, le temps sera clément, nous avons eu un magnifique mois de juin. » (*CS*, 10) Puis la radio la reprend : « L'espoir restait intact commenta la radio : nous avons eu un magnifique mois de juin. » (*CS*, 11), ainsi que la mère d'une copine : « Cécile était cancer sa mère fit un gâteau grimaça à l'orage en soupirant trop haut mes chéries quelle déveine pourtant nous avons eu un magnifique mois de juin. » (*CS*, 16) On la retrouve bien sûr dans le discours de la narratrice : « Je ne vous dirai rien du passe-temps et des hommes l'été fut tiède je me souviens : nous avons eu un magnifique mois de juin. » (*CS*, 33). La répétition de cette rengaine s'accorde au contenu de la phrase, emblématique des conversations superficielles à fonction passablement phatique, où l'on ne fait que « parler du temps qu'il fait ».

Au gré des redites, cependant, la narratrice déplace et déforme l'énoncé. Les mots acquièrent, par exemple, une valeur métaphorique, lorsque le temps

clément du mois de juin fait contraste avec la pluie de horions qui s'abat sur l'enfant : « Et lorsque par hasard il bredouille clinamen que s'enraye métronome le binôme bien jumelé on dit que les coups pleuvent et on doit s'étonner : le temps se couvre soudain pourtant nous avons eu un magnifique mois de juin. » (*CS*, 21) Et même si la formule demeure inchangée, le *leitmotiv* se voit parfois dépossédé de son sens, lorsqu'il est juxtaposé à la prose obscure de la narratrice : « Du reproche à l'effroi elle n'est donc pas normale car cela fait des mois oui l'automne s'en venait sachons brailler l'oubli les morts sont infidèles : nous avons eu un magnifique mois de juin. » (*CS*, 13) ; « Et toujours au chapitre s'étiolait l'incipit exergue violine la lune est claire le ramage empesé : nous avons eu un magnifique mois de juin. » (*CS*, 14) Ailleurs, la modulation des temps verbaux confère à la phrase une expressivité qui ne repose pas sur des critères sémantiques. Le conditionnel de l'affabulation enfantine, dans « On aurait dit qu'on aurait eu un magnifique mois de juin. » (*CS*, 58), traduit une souffrance qui dépasse largement la déception météorologique.

Ainsi, dans l'espace du roman, la phrase circule et voit son énonciation partagée par plusieurs locuteurs qui, à chaque nouvelle verbalisation, en enrichissent et en infléchissent le sens. Il y a lieu de voir, dans ce procédé, la mise en abyme maîtrisée de ce que Mikhaïl Bakhtine nomme le dialogisme, c'est-à-dire le phénomène de circulation des langages et des énoncés par lequel le discours s'alimente toujours de la présence de l'autre. Tel que le conçoit le critique russe, le langage du roman est en réalité « un système de langages littérairement organisé[53] », qui

> se construit dans une action mutuelle, dialogique, ininterrompue avec les langages qui l'environnent. […] La prose romanesque […] se tient à la frontière même de son langage, et elle est dialogiquement relatée au plurilinguisme ambiant, elle fait écho à ses traits principaux et donc participe au dialogue des langages. Elle tient à ce qu'on la perçoive précisément sur le fond de ce

[53] Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 222.

> plurilinguisme, car c'est dans son lien dialogique avec lui que se révèle la signification littéraire. Son discours est l'expression d'une conscience linguistique profondément relativisée par la diversité des langages et des langues[54].

L'articulation du discours et du sujet trouve, dans *Le Cri du sablier*, une tout autre formulation que celle qui sous-tend *Viol*. Alors que le roman dialogué de Danièle Sallenave est fondé sur la capacité de la parole à constituer les locuteurs en sujets (parlants), le roman de Chloé Delaume joue du dialogisme comme d'une contrainte de composition et montre à l'inverse combien les paroles n'ont pas de vertu subjectivante. Mais en vérité, par delà la dissemblance dans leurs procédés, les deux romancières en arrivent à la même démonstration. Lorsque Sophie et Mado s'entrecitent dans des boucles autoréflexives ou lorsque Chloé narratrice phagocyte les paroles hétérogènes, ce n'est pas la singularité de leur discours qui les constitue en sujets mais le sens singulier qu'elles lui confèrent en le proférant[55].

---

[54] *Ibid.*, p. 212.

[55] Cette conclusion n'a rien d'une révélation fracassante. Elle découle logiquement du postulat qui fonde l'étude de l'énonciation et qui veut que le sens d'un énoncé repose sur la « situation de discours » : « La situation de discours est ce qui permet de passer de la signification de la phrase (*composant linguistique*) au sens de l'énoncé (*composant rhétorique*), et c'est la situation de discours qui les fournit comme autant d'instructions qui oriente l'activité de compréhension. » (« Situation de communication » dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 535.) La singularité d'un énoncé lui vient donc de la relative plasticité de son sens, qui lui permet de s'adapter suivant les multiples situations dans lesquels il peut être proféré et ce en dépit de la rigidité de ses composantes linguistiques : « C'est une constatation banale que la plupart des actes d'énonciation sont impossibles à interpréter si l'on ne connaît que l'énoncé employé, et si l'on ignore tout de la situation : non seulement on ne pourra pas connaître les motifs et les effets de l'énonciation, mais surtout […] on ne pourra pas décrire correctement la valeur intrinsèque de l'énonciation, même pas les informations qu'elle communique. » (« Situation de discours », dans Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 417.) C'est encore le pivot de la réponse que Catherine Kerbrat-Orecchioni donne à la question « Qu'est-ce, finalement, que le sens d'un énoncé ? » : « Un énoncé n'a pas de sens-en-soi. Le sens n'existe que par rapport à, et pour un sujet disposant pour l'extraire de l'énoncé de tel ou tel ensemble de compétences ; en d'autres termes : le sens n'est pas un donné, mais une *fonction à deux arguments*, le signifiant d'une part, et les compétences de A d'autre part. » (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1986, p. 308.)

2.2.2 D'allusions en alluvions : une intertextualité décomplexée

Le dialogisme interne du roman est redoublé par le chœur polyphonique de la culture érudite et populaire à laquelle s'alimente la prose delaumienne. Pour le dire avec les mots de Mikhaïl Bakhtine, *Le Cri du sablier* « transform[e] ce langage usuel et littéraire, organisé et "ennobli", pour en faire un matériau majeur de [son] orchestration propre[56]. » Le récit est ainsi émaillé d'innombrables références qui lui donnent l'aspect d'un jeu de piste dans lequel le lecteur est convié à traquer les bribes de l'histoire culturelle. Que l'hétérogénéité de ces « morceaux choisis » soit signalée par des italiques ou qu'elle soit gommée lorsqu'ils se dissimulent discrètement dans les mailles du texte, qu'ils restent intacts ou qu'ils subissent des altérations flagrantes, leur sens s'en trouve chaque fois affecté lorsqu'ils sont enchâssés dans la prose delaumienne. Ces emprunts produisent divers effets, suivant l'origine des citations, le contexte dans lequel elles s'insèrent et le traitement déférent ou irrévérencieux qui leur est réservé.

Chloé Delaume s'alimente pour bonne part au panthéon de l'histoire littéraire, témoignant pour les maîtres une considération joueuse en leur rendant un hommage dont le ludisme n'est pas exclu. C'est devant Racine qu'elle se montre la plus respectueuse, citant des alexandrins à la lettre et signalant l'emprunt par des italiques – deux marques de déférence suffisamment rares pour être soulignées. D'*Athalie*, elle tire « Je l'évite partout, partout il me poursuit » ; de *Bérénice*, elle puise « Mais il ne s'agit plus de vivre, maintenant il faut régner. » Bien sûr, le traitement delaumien de ces citations n'est pas exempt de quelques exubérances. Les vers de Racine, qui n'entretiennent qu'une faible cohérence thématique avec leur contexte d'insertion, sont déréglés par l'intrusion du récit en leur sein, quand ils ne rompent pas eux-mêmes la syntaxe de la phrase dans laquelle ils s'insèrent : « Il serait impossible que dis-je bien improbable *je l'évite*

---

[56] Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 197.

partout partout il me poursuit que si longtemps aux ronces le grenage ait crissé. » (*CS*, 97) ; « *Mais il ne s'agit plus de vivre*, mon père, ma belle charogne, maintenant *il faut régner*. » (*CS*, 125). Ailleurs, au contraire, la déférence que Delaume témoigne au tragédien n'empêche pas l'adaptation d'un autre vers puisé dans *Athalie* à l'univers diégétique du roman : « *Ce que j'ai fait, papa, j'ai cru le devoir faire*. » (*CS*, 36)

Proust intervient aussi à deux reprises, la première fois dans la bouche du psychanalyste qui réfère à l'épisode de la madeleine en l'employant, somme toute assez banalement, comme la métaphore du travail de remémoration auquel il l'encourage de s'adonner : « Laissez la langue au chat reprenez une madeleine. Votre thé refroidit. » (*CS*, 64). Cet usage convenu, qui continue d'épuiser une référence déjà passablement éculée, trouve cependant un écho plus singulier quand, à la fin du roman, Chloé narratrice fait jouer à nouveau le célèbre épisode de la *Recherche*, mais cette fois en redonnant au gâteau toute son encombrante matérialité : « La madeleine toujours me collera au palais. La madeleine toujours la pâte était mal cuite la rengaine colle toujours je cours dans ce palais car je sais parfaitement à dessein qui je hais. » (*CS*, 125) Cette variation sur le thème de la réminiscence sensorielle redonne un souffle et un sens nouveaux à la métonymie qui est au principe de ce passage. Dans ce dernier extrait, elle est prise à rebours de la dynamique proustienne de la remémoration : ce n'est plus l'onctuosité de la madeleine qui entraîne l'évocation attendrie d'une scène également douce, mais le souvenir pénible qui se matérialise dans le gâteau et le rend indigeste.

Plusieurs phrases célèbres, issues elles aussi de la culture livresque mais que l'usage a depuis longtemps inscrites dans le répertoire de maximes du bon sens commun, sont distillées dans l'alambic du laboratoire Delaume. Intégrées au contexte de la narration, elles font l'objet d'altérations qui en corrompent plus ou moins fortement le sens ou la valeur. Le vers de Destouches voit son hémistiche modifié, « Chassez le naturel on connaît la chanson. » (*CS*, 31), sans pour autant que la rythmique ou la signification, supposée connue de tous, en soient

perturbés. Au sens préservé (quoiqu'implicite) se surimprime cependant une évaluation négative invitant à considérer le proverbe comme une rengaine usée. D'autres contrefaçons altèrent beaucoup plus profondément leur hypotexte. « L'oubli a ses raisons que la raison n'ignore. » (*CS*, 112) ne garde, de la pensée de Pascal, que la forme. L'alexandrin et la syllepse sur le mot « raison » suffisent à identifier immédiatement la source, mais son objet, et donc son sens, sont eux complètement modifiés. Il ne s'agit plus de méditer sur l'incompatibilité des passions avec la raison, mais de prendre acte du caractère sélectif de la mémoire.

Hors du domaine littéraire, de semblables phénomènes de reprise et de modification altèrent des citations célèbres issues de l'histoire politique. Par le déplacement d'un seul phonème consonantique, la loi du Talion devient « deuil pour deuil an pour an. » (*CS*, 72). Cette expression clôt un court passage dans lequel la narratrice prend conscience de ce que la survivance au drame est, en réalité, le gage d'une mort toujours renouvelée :

> Le père l'avait visée mais il ne la tue pas. Le père savait sûrement que le meilleur décès qu'il pouvait lui offrir consistait en ce legs ce lien inaliénable. Le père sait toujours tout. Lien du sang bien touillé folie en héritage. Le regard du chacal qui déchiquette sa proie. Le regard du chacal deuil pour deuil an pour an. (*CS*, 72)

La reformulation de la loi du Talion apparaît comme une synthèse poétique qui fait se superposer, s'additionner le sens de l'hypotexte – les conditions de légitimité de la vengeance – et le sens que prend l'agencement nouveau des phonèmes – le deuil indépassable et toujours réitéré que lui a légué son père, en lieu et place d'une mort irreproductible. Le même genre de multiplication des connotations est obtenu lorsque Chloé Delaume manipule la devise du gouvernement de Vichy, qui ne détaille plus les valeurs promues par la Révolution Nationale, mais les trois « seules passions » de sa tante : « ménage famille patrie » (*CS*, 91). Le recyclage de cette citation fait percuter le vécu récent de l'histoire individuelle et le souvenir pénible de l'Histoire nationale. En un minimum de

moyens, le régime familial autoritaire auquel est soumise la jeune Chloé acquiert les traits de la discipline coercitive imposée par le gouvernement de Pétain.

Dans un passage déjà cité, une déclaration prêtée à Napoléon Bonaparte fait, elle, l'objet d'un redoublement paronymique[57] : « horizons pyramides hauts rhizomes pis stériles tant de siècles vous contemplent. » (*CS*, 115) De la formule originale « Soldats, du haut de ces pyramides, quarante siècles vous contemplent », seule la fin demeure fidèle à l'esprit de la lettre. En amont ne restent que les « pyramides » – et la vue que l'on a de leur sommet est plus panoramique (« horizon ») que surplombante (« du haut de »). Évidemment, la contrefaçon repose surtout sur cette étrange scorie qui allonge la citation de l'intérieur : « hauts rhizomes pis stériles ». Ces quatre mots ne trouvent la raison de leur insertion que d'après des critères phonétiques : ils sont, ensemble, les paronymes de l'expression qui les précède. Abruptement enchâssés, ils s'accommodent mal à la phrase, la disloquent et lui confisquent en partie son sens. Ce phénomène se trouve amplifié si l'on remarque que les quatre mots introduits forment deux groupes nominaux oxymoriques. On peut certes reconnaître une certaine valeur expressive à l'oxymore « pis stérile », mais l'expression « haut rhizome[58] », elle, met plus sérieusement à l'épreuve la possibilité d'assigner un sens aux termes. Cette fois, la falsification ne fait pas que trahir la signification de l'hypotexte ; sa reformulation déroute toute entreprise d'attribution d'un sens nouveau à la citation détournée.

Les alluvions que charrie *Le Cri du sablier* prennent aussi la forme de néologismes. Certains, comme « nagasakié », sont d'une limpide expressivité – « Le blanc de l'œil s'est orangé quand papa s'est nagasakié le crâne. » (*CS*, 72) –, tandis que d'autres requièrent, pour être compris, le recours à une certaine culture

---

[57] La paronymie consiste à rapprocher des syntagmes quasi homonymes : *accident* et *incident*, *collision* et *collusion*, *poison* et *poisson*. Elle est le principe de la *paronomase*, figure d'élocution que Chloé Delaume affectionne particulièrement, comme on aura l'occasion de l'apprécier.

[58] On conviendra qu'un « rhizome » – cette « tige *souterraine* des plantes vivaces », selon le *Petit Robert* – est difficilement « haut ».

littéraire : « kafkayer », employé pour « métamorphoser » – « le sable peut par contre se kafkayer en verre » (*CS*, 119) – n'a de sens qu'en regard du titre de la célèbre nouvelle de l'auteur tchèque. De même, la signification du verbe « s'andromaquer » est déterminée par le vers de la pièce de Racine postposé : « La princesse au palais s'andromaquait en vain *où suis-je qu'ai-je fait que vais-je faire encore*[59]. » La tournure délibérative de cette tirade d'*Andromaque* constitue le stylème tragique par excellence et le verbe « andromaquer », dans ce contexte, prend un sens proche de « jouer la tragédienne ». En vérité, Chloé Delaume n'a pas l'exclusivité du néologisme : Prévert a déjà donné une forme verbale à ce nom dans le premier texte de *Paroles* : « Ceux qui andromaquent[60] ». D'ailleurs, le goût delaumien du néologisme et du calembour n'est pas sans faire penser aux textes du poète, dont on connaît l'anticléricalisme. Pour peu qu'elle se moque de fables bibliques, dans des formules comme le corrosif « gigot de Dieu » (*CS*, 49), on croirait lire les vers insolents et jubilatoires de Prévert.

La cacophonie est encore augmentée par l'adjonction de bribes de paroles issues d'un autre répertoire, celui du folklore et de la culture populaire. Ces intrusions créent de violentes ruptures de ton entre la gravité des événements relatés et la légèreté, l'allégresse qui émane des extraits incorporés, provoquant des effets affectifs proches de ceux qui naissent de l'accommodement, observé plus haut, du récit des souffrances à des canevas narratifs enfantins. Une innocente comptine devient le lieu d'un âpre affrontement avec le père : « Qui criera *je te tiens* le plus fort *tu me tiens* qui criera *par la barbichette* le premier. » (*CS*, 119). Par un nouveau jeu paronymique, le refrain d'une chanson de Marilyn Monroe passe du frivole au lugubre : « Demons are the girls best friends » (*CS*, 101). De

---

[59] Le vers original a été légèrement modifié (remplacement du semi-auxiliaire du mode « devoir » par le semi-auxiliaire de temps « aller », suppression des marques de ponctuation), sans que le sens en soit altéré.

[60] Jacques Prévert, « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France », *Paroles*, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Le point du jour », 1949, p. 7.

nombreuses autres mélodies se surimpriment ainsi au propos tragique. Ce sont par exemple l'air guilleret de la chanson de Trenet

> Le père crie mais savonne comment garder en main le cube jaune translucide alors que les doigts crispent et les spasmes quatre temps ont depuis peu ouvert grelots la vase les dents rythmes chaque pas un deux trois un deux trois *le menuet c'est la polka du roi*. (*CS*, 41)

celui, enjoué, d'une ritournelle du film *Mary Poppins*

> Elle surgit crinoline *c'est le morceau de sucre* elle recueillit citrine changeant au blanc muguet *qui aide la médecine à couler*. (*CS*, 109)

ou encore celui d'un cantique de Noël

> *Trois anges sont venus ce soir* porcelaine et limon *m'apporter de bien belles choses* par le seigle répandu *l'un d'eux avait un encensoir* le génie amidon *le deuxième un bouquet de roses* refusa l'envolée la lyre des oisillons la portée clef au sol cachée sous une des marches mais faut savoir laquelle et ça c'est pas gagné. (*CS*, 14)

Les extraits musicaux, aussi triviaux soient-ils, sont même perçus comme susceptibles de receler un savoir : « Elle pense à une chanson de Pierre Perret qu'elle a entendue à la radio : *Tonton un jour est mort d'avoir oublié de respirer*. Cela lui semble constituer un argument d'autorité. » (*CS*, 39)

Ainsi les références à la culture érudite ou populaire se télescopent et toutes ces voix célèbres qui s'emmaillent dans le tissu du texte forment une manière de chambre d'écho qui fait résonner la souffrance de la petite Chloé et lui donne la profondeur des réverbérations intertextuelles infinies. La richesse et la variété de la clameur que répercute le *Cri du sablier* est loin de se limiter aux seuls exemples cités. D'ailleurs, il serait présomptueux et illusoire de prétendre avoir repéré tous les emprunts que le roman contient, tant les sources auxquelles Chloé Delaume s'autorise de puiser sont nombreuses et insolites. Discutant en entretien de la rédaction de son premier roman, elle lève le voile sur ses méthodes oulipiennes de composition et sur la variété de ses supports d'inspiration :

> Dans un passage des *Moufflettes*, j'ai utilisé toutes les définitions qui sont en note de bas de page de poésies de Rimbaud. Ça ne sert à rien mais ça m'a fait rire… C'était un choix venu du hasard (le volume était sur la table) mais je voulais des

> mots un peu désuets, j'ai pris ces notes de bas de page et je me suis imposée cette contrainte de départ. C'est un exercice stimulant[61].

Le rapport ludique et décomplexé que l'auteure entretient avec l'histoire culturelle tient à la collision des citations célèbres avec la barbarie des événements narrés, devant lesquels le prestige culturel paraît vain. Si Cholé Delaume s'autorise des libertés de recomposition, c'est moins par goût de l'impertinence gratuite que parce que le drame qu'elle relate aplanit les hiérarchies canoniques. Toutes les phrases, proverbiales ou inédites, sont égales devant l'horreur ; elles participent au même cri outragé. Pour le dire avec Thomas Régnier, « cette prose saturée de réminiscences livresques, on le sent bien, c'est la convocation de la littérature, tout à la fois célébrée dans sa force et dénoncée dans sa vanité lorsqu'il s'agit de la mesurer à l'aune de l'horrible[62]. »

Alors que des citations érudites sont détournées sans déférence pour être accommodées au propos dramatique, les extraits du *hit-parade* et du folklore se voient attribuer une compétence élucidatrice, qui leur confère une certaine noblesse. Toutes les alluvions discursives déposées dans le roman, qu'elles soient issues des anthologies savantes ou du chœur de la culture populaire, constituent une matière également pétrissable. Le trauma détermine ainsi un espace discursif où les hiérarchies culturelles sont perturbées et rendues caduques[63]. La voix de la narratrice phagocyte toutes les autres, nobles ou triviales, célèbres ou anonymes, dans un cri doté, dès lors, de la puissance expressive des voix rassemblées,

---

[61] « Entretien avec Chloé Delaume », par Minh Tran Huy, *Zone littéraire*, *loc. cit.*

[62] Thomas Régnier, « D'une madeleine à l'autre », *Parutions.com*, en ligne : <http://www.parutions.com/pages/ 1-1-121-1338.html>

[63] Il y aurait lieu de convoquer à nouveau l'appareil conceptuel de Mikhaïl Bakhtine pour observer les effets « carnavalesques » produits par cette coprésence de citations de registres différents : « Le principe du rire et de la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité située hors du temps et affranchissent la conscience, la pensée et l'imagination humaines qui deviennent disponibles pour de nouvelles possibilités. » (Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 365.) S'il est vrai que la prose delaumienne n'est pas exempte de ludisme, c'est bien entendu un rire jaune et grinçant que suscite le sinistre carnaval.

donnant une nouvelle foi raison à Mikhaïl Bakhtine : « le pathos romanesque n'a pas ses mots propres, il doit emprunter ceux d'autrui[64]. »

2.3 Musicalité du cri et réification du texte

Le jeu des emprunts et la constitution, au sein du roman, d'une anthologie de morceaux choisis au panthéon n'est que la pointe émergée du profond commerce que Chloé Delaume entretient avec l'histoire et la critique littéraires. Sans doute sa formation en lettres[65] a-t-elle contribué à exciter son intérêt pour les enjeux et défis théoriques que se donnent auteurs et chercheurs modernes et contemporains devant le texte littéraire ; sans doute a-t-elle nourri sa curiosité pour des lectures pointues et variées ; sans doute le contact avec la théorie l'a-t-elle engagée à concevoir son écriture en étroite relation avec un appareil critique spécialisé, n'hésitant pas à puiser dans des ouvrages de théorie littéraire, de narratologie, de linguistique pour étayer sa démarche. Cette conscience aiguë de s'inscrire dans une tradition littéraire et critique[66] explique vraisemblablement sa tendance au métadiscours et à l'autocommentaire. Les indications et clés d'analyse disséminées dans son œuvre s'avèrent souvent de précieux guides dans l'étude d'une prose si singulière, voire opaque, et traversée par des influences si

---

[64] Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 208.

[65] « 1998-99. J'ai vingt-cinq ans, vingt-six, une licence de lettres modernes option Arts du spectacle », écrit-elle en amorce de l'« Annexe. La dissection du nénuphar », dernier chapitre de son essai *La Règle du Je* (Paris, Presses universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », p. 83), dans lequel elle dresse sa biobibliographie.

[66] Dans un entretien pour *Libération*, elle dira à ce sujet : « On s'inscrit dans une histoire, il faut donc la maîtriser un minimum. Sinon on a l'impression de pondre un truc nouveau sans s'apercevoir qu'on réactive en fait des procédés antérieurs. On fait des livres qui sont déjà morts, on ne produit rien de vivant. Ça m'intéresse de savoir comment les gens se débrouillent entre leurs fictions et la fiction collective. » (« "La haine s'étiole". Entretien. Chloé Delaume assassine sa grand-mère », par Éric Loret, *Libération*, section « Livres » [15 janvier 2009], p. LIV6.)

éclectiques – pour autant que le commentateur ne se laisse pas passivement diriger par les sillons herméneutiques que trace l'auteure.

Car c'est bien en auteure, et non en critique, qu'elle lit, sonde et évalue la théorie littéraire. Il en est ainsi dans *La règle du Je*, le récent essai – mais la forme essayistique, passée au tamis de la langue delaumienne, devient presque prose poétique – qu'elle consacre à l'applicabilité de la notion d'« autofiction » pour désigner sa démarche d'écriture. Si elle s'inquiète de l'étiquette sous laquelle ranger sa pratique, c'est avant tout parce que, dans le discours critique comme en littérature, c'est bien de *mots* dont il est question. Ce court essai est donc fait des récits de son enquête bibliographique (sont cités, entre autres, Gérard Genette, Roland Barthes, Michel Foucault, Judith Butler, Christian Salmon, Pierre Jourde et Éric Naulleau), de ses rencontres (notamment lors de sa participation au colloque de Cerisy consacré à l'autofiction) et de ses dialogues (comme cet échange électronique avec Philippe Gasparini, en partie retranscrit) avec des chercheurs qui font de l'écriture de soi leur objet d'étude. Mais que la parenté de sa démarche avec celle d'un chercheur en littérature ne trompe pas le lecteur. Interrogeant la critique, elle ne cherche pas à proposer une (énième) théorie de l'autofiction, mais à trouver réponses à des questions qui ne sont pas celles, spéculatives, du théoricien, mais celles, concrètes, du praticien.

L'enquête de Chloé Delaume se solde par le verdict de la prescience et de la précellence de la littérature sur la théorie littéraire. D'entre tous les critiques et auteurs convoqués, interrogés et confrontés, aucune définition ne convient mieux à son (sa) geste que celle de Serge Doubrovsky qui, en quatrième de couverture de *Fils* (1977), inaugure le genre et le baptise « autofiction » :

> Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature concrète, comme on dit musique[67].

[67] Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

Bien sûr, cette définition matricielle a aussi retenu l'attention des universitaires qui, en la citant et la commentant abondamment, en ont fait un lieu commun de la critique des écritures contemporaines de soi. Si bien que cette redondance dans le discours théorique a occasionné une réduction synecdochique : le plus souvent, seule la première proposition est citée pour définir l'autofiction avec Doubrovsky, « fiction d'événements et de faits strictement réels ».

Cette amputation s'explique sans doute par le caractère économique de la phrase nominale, qui lui confère le format pratique d'une rubrique de dictionnaire. Or, pour Chloé Delaume, c'est la suite de l'extrait qui recèle les éléments essentiels de la définition de l'autofiction, ou, du moins, qui contient les traits que lui donne Doubrovsky dans lesquels elle reconnaît sa pratique. Plus que la négociation entre fiction et faits réels, ce qui caractérise l'autofiction est avant tout le renversement chiasmatique du « langage d'une aventure » dans « l'aventure d'un langage ». Tout au long de son essai, c'est sans cesse à ce second membre de la célèbre citation qu'elle se rapporte, actualisant et remotivant son contenu à la lumière de sa propre conception de l'écriture autofictionnelle, par exemple lorsqu'elle la paraphrase pour fustiger

> […] tout un tas de produits [prétendument autofictionnels] issus de l'industrie éditoriale. Des produits qui ne confient pas le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté puisqu'ils n'ont même pas de langue, des produits sages, non pas écrits mais rédigés. Des livres sans allitérations, assonances, dissonances, puisque des romans sans musique[68].

Si l'essai de Chloé Delaume parvient à suggérer que la critique a, à force d'emplois approximatifs, gauchi, voire étouffé la richesse de cette citation, c'est véritablement dans sa propre pratique d'écriture autofictionnelle qu'elle rétablit la lettre de la définition de Doubrovsky en explorant toutes les potentialités poétiques qu'elle recèle.

---

[68] Chloé Delaume, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 18.

2.3.1 « Comme on dit musique »

Encore plus que par l'incorporation de mélodies connues dans sa prose, c'est véritablement par le jeu avec la langue que *Cri du sablier* acquiert sa musicalité. La narratrice compose ainsi des « trompe-l'ouïe » qui rappellent ceux de la chanson du film *La Mélodie du bonheur* :

> Elle pianota mi fa si mi-figue mi-raisin qu'elle restait de nature à mourir n'importe où. […] Elle pianota fa sol si fade à l'envoûté si réduite à porter sur ses épaules engelures le chagrin démission. (*CS*, 104)

> Elle pianota mi fa si résolue solaire qu'elle éructa dorsale l'enclume aux scapulaires. Le sternum s'hérissa côte à côte stégosaure elle s'ébroua en dièse et une fois la corolle éventrée de nuisances se redressa enfin déliée au tabouret. Elle pianota mi fa si soluble aux demains qu'elle sut mettre un bémol aux sporotriches souvenirs écumant à portée. (*CS*, 107)

Ces extraits, qui encadrent une poésie qui pourrait aussi bien être le texte d'une chanson[69], font jouer la musicalité dans le tissage d'un réseau métaphorique, par lequel il est possible de « s'ébrou[er] en dièse » ou de « mettre un bémol ». Bien que plus commune, cette dernière catachrèse, de même que l'expression « à portée » qui clôt la seconde citation, se trouvent cependant remotivées précisément par leur insertion dans ce réseau métaphorique : il n'est plus certain que « mettre un bémol » signifie toujours « atténuer ou nuancer une expression », ou que « à portée » prenne le sens d'« atteignable ». Dans un étonnant renversement, c'est précisément le réseau isotopique qui redonne aux expressions imagées une part de leur sens littéral, ou du moins les rend disponibles à de nouvelles significations[70].

---

[69] Cette hypothèse se soutient de plusieurs observations concernant la structure du poème : les vers courts et rimés sont rassemblés en quatrains rythmés, sauf un quintil répété comme un refrain et dont l'ultime occurrence, qui clôt le texte, voit ses deux derniers vers légèrement modifiés.

[70] Cette oscillation entre le littéral et l'imagé n'est pas sans faire penser aux renversements entre le propre et le figuré qui bercent le dialogue, analysé plus haut, entre la mère et la fille au sujet des mathématiques.

Mais, surtout – et c'est ce qui retient immédiatement l'attention dans les extraits cités –, la musicalité du *Cri* imprègne la matérialité sonore de l'écriture. Les noms des notes de musique s'hybrident avec la suite de la phrase et agencent les mots en partitions de préfixes : « *mi fa si mi*-figue, *mi*-raisin », « *fa sol si fa*de à l'envoûté *si ré*duite », « *mi fa si ré*solue *sol*aire », « *mi fa si sol*uble ». Dans ces extraits, les noms des notes de musique sont souvent bivalents : « si » par exemple, vaut *en même temps* pour la note et pour l'adverbe. Cette polysémie des préfixes respecte un principe de sémantisation des symboles semblable à celui, étudié précédemment, par lequel les variables algébriques supposées autonymiques se voient attribuer un sème. L'hybridation de la notation musicale et de l'écriture est une pratique courante dans l'œuvre de Chloé Delaume, à tel point que la musique peut même faire office de langage crypté :

> *Dans ma maison sous terre*, un cas particulier. Un livre dont les chapitres renvoient à des pièces sonores. Parmi elles, un exercice. Via une méthode qui mêle numérologie et musicologie, composition de mon thème musical. Chloé Delaume, ça fait Do la ré sol mi Ré mi ré la mi mi mi[71].

La conglomération des sèmes, le flottement entre le littéral et le figuré, tout ce jeu sémantique constitue, chez Chloé Delaume, un principe fondamental de l'élaboration poétique[72]. Symptomatiquement, lorsqu'elle décrit sa démarche d'écriture, la musique apparaît simultanément en tant que métaphore du geste autofictionnel et en tant que méthode concrète de composition :

> Je compose de l'autofiction expérimentale. Comme sur un piano préparé, j'altère le timbre du Je en plaçant divers objets dans ses cordes. Elles sont sensibles, quoi qu'on leur ajoute, ça résonne. Parfois ça fait de la musique, parce que les mots ne suffisent pas. Ainsi se font mes pièces sonores, et la plupart de mes performances. S'écrire par-delà le papier, proposer à l'autofiction d'investir d'autres territoires. Chaque livre est un chantier, il arrive qu'il soit plus qu'un ensemble de pages. S'écrire se fait alors avec des sons. Approche contemporaine ; lignées : poésie sonore et musique électronique. Outils : logiciels, samples, claviers, micro. […] Faire de l'autofiction en mode éolien, et

---

[71] Chloé Delaume, « S'écrire mode d'emploi », *op. cit.*

[72] On verra, dans la section 3.2.3, que ce flottement entre sens littéral et sens figuré se repère également dans les autres textes considérés, tout particulièrement dans celui d'Emmanuelle Pagano.

> proposer un Je qui soit une ritournelle. Musique et poésie sonore, chercher encore d'autres supports, fouiller dans la boîte à outils[73].

Dans *Le Cri du sablier*, pas de « logiciels, samples, claviers [ou] micro » : la langue sert à elle seule de matériau musical. C'est précisément cette restriction des moyens (du moins en comparaison avec ceux qu'elle n'hésite pas à mobiliser ailleurs[74]) qui confère toute sa virtuosité à l'invention poétique de la prose qu'elle déploie dans ce texte-partition. Ici, c'est à la syntaxe d'assurer le rythme et aux mots, déconstruits en phonèmes, de composer la mélodie.

La syntaxe insuffle à la prose un rythme très marqué, dont la cadence déferlante répond à l'exigence que Chloé Delaume s'impose : rendre son style organique « pour que la langue soit celle des vrais battements de cœur[75] », en scellant le principe d'une caution scientifique : « en médecine chinoise, le cœur est relié à la langue[76]. » Une fois repérée l'isotopie de la corporéité de la langue, dire que la phrase delaumienne est syncopée vaut, là encore, au propre et au figuré. Les saccades qui bercent la prose procèdent assurément de sa parenté avec la composition versifiée. Peut-être est-ce sous l'effet de l'incorporation des vers

---

[73] *Ibid.*

[74] Comme par exemple dans *Corpus Simsi,* sans conteste le projet littéraire le plus excentrique du point de vue des supports qui le soutiennent : « *Corpus Simsi*. Expérience romanesque 04, 2004. Durant deux ans, avant le livre, un cycle de travail. Explorer le rapport de la fiction au virtuel, travailler sur le jeu vidéo en tant que territoire d'investigation poétique, effectuer une variation sur la notion d'autofiction. […] Pour que ma fiction se poursuive, il me fallait un autre médian, un autre médian que le corps ; un autre média que le réel. Mon choix s'est porté sur *Les Sims*, jeu de simulation de vie créé par Will Wright, et développé par les studios Electronic Arts. Sous forme d'avatar, le Je y devient un personnage de jeu vidéo formaté, soumis à d'autres règles que celles du monde physique, où la fiction s'avère moins souveraine qu'elle y paraît. Le chantier a donné lieu en amont à une dizaine de performances, où le Je s'écrivait par d'autres biais que les mots. Au texte lu s'ajoutait de la musique électronique, et des saynètes réalisées en live avec le jeu *Les Sims*, projeté sur écran. Mise en scène de mon double pixelisé dans des situations diverses, concrètes ou symboliques. Projection du Je virtuel, interaction avec le Je réel. Mise en abîme possible par la technologie. » (*Ibid.*)

[75] Chloé Delaume, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009, p. 186 ; repris et cité dans *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 22.

[76] Chloé Delaume, « S'écrire mode d'emploi », *op. cit.*

raciniens que le texte abrite de nombreux alexandrins tétramétriques, comme ceux-ci, puisés entre mille dans un texte qui en regorge :

> Quand le clou mal rivé s'enfuit près de sa tempe l'enfant vit candélabres et se cabra à l'angle. (*CS*, 44)
>
> Pour s'amputer du père où faut-il sectionner. Pour se délier du père que faut-il trancher sec si ce n'est tout le moi si ce n'est l'être entier. (*CS*, 89)
>
> Je ne pouvais de sang me vider comme le père. Je ne pouvais laisser de témoins maculés. (*CS*, 91)
>
> Ils disent tuer le père les adultes empêtrés ils disent tuer le père pour pouvoir avancer. (*CS*, 92)
>
> Plus rien ne peut couler. Plus rien ne peut. Plus rien. (*CS*, 119)

Ces alexandrins mettent en pratique l'affirmation de Chloé Delaume qui, dans « S'écrire mode d'emploi », s'est plu à dire qu'elle « pratiqu[e] le vers blanc, parce que les asticots grignotent papa maman ». Mais la prétendue « blancheur » des vers cités ne rend pas justice aux moyens stylistiques mis en œuvre pour les rendre presque aussi facilement repérables que l'aurait fait le retour à la ligne[77]. Le plus souvent, une épanaphore les signale ostensiblement : « Pour s'amputer du père […]. Pour se délier du père […]. », « Je ne pouvais […]. Je ne pouvais […] », « Ils disent tuer le père […] ils disent tuer le père […]. ». En plus de respecter la métrique classique, ces vers se raffinent d'un découpage rythmique secondaire en hémistiches. La césure est systématiquement marquée, et elle est parfois même

[77] D'ailleurs, certains stylisticiens verraient sans doute, dans ces citations, des vers à proprement parler. Suivant Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, « la perception du vers n'est pas liée au découpage graphique de l'énoncé, si se créent jusque dans la simple phrase linéaire des structures métriques assurées qui se dégagent même sans isolement visuel. Certains poètes font même de ce vers invisible et présent une coquetterie de présentation, et ces lignes suivies de Paul Fort ne dissimulent qu'en apparence la structure rigoureuse d'une série d'alexandrins, si sensibles qu'ils se passent même de l'écho des rimes [suit une citation de Paul Fort]. C'est dire que la séparation des vers n'est, quand elle est observée, qu'une marque conventionnelle, et, si le mètre est suffisamment établi sur les distributions rythmiques qui le constituent, un signal redondant. » (Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 371.) Une définition aussi souple du vers – qui ne se distingue de la prose ni par sa rime, ni par sa disposition, mais uniquement par son rythme – rend évidemment caduque la catégorie du « vers blanc ».

signalée par une seconde épanaphore : « si ce n'est […] si ce n'est […] », « Plus rien ne peut [...]. Plus rien ne peut. » Pour préserver l'isocolie, il n'est pas rare que Chloé Delaume souscrive à des acrobaties stylistiques, par exemple cette antéposition du complément du verbe : « Je ne pouvais *de sang me vider* comme le père ».

Les traits emblématiques de l'écriture versifiée s'infiltrent hors des vers blancs pour émailler l'ensemble du texte. À défaut d'être l'instrument de la cadence mesurée de l'alexandrin, ces figures de construction en sont le signe, la trace. Ainsi de tout le vaste répertoire des formes stylistiques de la répétition : les abondantes anaphores, qui scandent des phrases non rimées, et non dodécasyllabiques

> *Et puisque tu es si curieuse* rictussa le père amèrement. *Et puisque tu es si curieuse* dis-toi que tu n'as pas à te plaindre. (*CS*, 46 ; je souligne.)

> *L'enfant comprit enfin* que rien ne changerait avant que le cher père n'exécute sa sentence. *L'enfant compris enfin*. Le reste n'est que jolies morsures. (*CS*, 68 ; je souligne)

> *Ils choisissent* la putain *qui saura* enfanter leur propre errance studieuse *ils choisissent* la maman *qui saura* sacrifier ses veines aux larmes pisseuses. (*CS*, 99 ; je souligne.)

mais aussi cette séquence d'anadiploses

> Sur le papier l'enfant avait un long *prénom*. Un *prénom* composé. Avec *un trait d'union*. *Un trait d'union* liant factice les deux parents incapables dès ce temps de s'accorder sur rien. (*CS*, 69 ; je souligne)

et ce refrain, dont la répétition litanique redouble la sémantique de la locution adverbiale « à chaque fois » :

> *À chaque fois*. elle fêtera au lit blanc son lavage d'estomac en lisant une BD prêtée par un médecin. elle fêtera ses quinze ans de même un peu plus tard. Le grand-père *à chaque fois* viendra le dernier jour lui porter sa valise et la remmener au port. *À chaque fois*. Au printemps des seize ans la tante ne viendra plus déposer des affaires au service concerné. À l'hiver dix-sept ans le grand-père ne pourra simuler l'assistance avec sa vieille Peugeot étant sous perfusion pour cause de cancer généralisé. *À chaque fois* au réveil elle sera agacée et des doses mal choisies et de la poste forcée atroce promiscuité la clef fut confisquée sa chambre toujours ouverte les hébergeurs toujours toujours la surveillaient. *À chaque fois*. (*CS*, 90 ; je souligne.)

De même, les antépositions de l'épithète donnent l'indice d'une écriture versifiée, mais un indice trompeur puisque la phrase ne répond pas à des structures métriques perceptibles :

> Ensemble elles s'entretenaient *hébéphréniques sillages*. (*CS*, 93 ; je souligne.)
>
> Elle compulsa photos et l'abîme étrangeté profila la *gloutonne minauderie* du vertige. (*CS*, 98 ; je souligne.)
>
> Et lorsque vint leur chute ils nous reviennent encore simulant les gerçures des *lubriques repentances*. (*CS*, 99 ; je souligne.)

Toutes ces figures de construction, même si elles ne servent pas à faire respecter la stricte métrique du vers classique, participent au rythme : elles ne règlent pas le tempo, mais *suggèrent* un tempo réglé.

En même temps que les pulsations du vers blanc découpent la prose en saccades, la mélodie de la langue insuffle une cohésion organique au texte-partition. C'est ce double mouvement de ruptures rythmiques et d'alliances sonores qui donne son identité au style delaumien : « Mes mots se font soudure, ma syntaxe un gibet[78] », résume-t-elle dans *La règle du Je*. Les phonèmes s'agencent en légatos, au gré des assonances et des allitérations :

> La colère ou la jalousie pourrait déclencher détritique dédoublement d'identité porte de jade à la démence. (*CS*, 86)
>
> De part et d'autre l'ennui le moelleux le glucose finirent par empâter les papilles c'est classique. (*CS*, 98)
>
> Les hommes à la saison savent émousser sanie pour mieux y éroder les épisiotomies. (*CS*, 99)
>
> Des torrents serpolet de pathos parfumé et des brouettes criardes de servages acérés. (*CS*, 99)
>
> Le fleuve était en crue dans Paris apeuré à la scène qui l'eût cru l'amour était perdu elle restait alitée. (*CS*, 107)

[78] Chloé Delaume, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 72.

Cette importance accordée à la matérialité sonore de la langue peut également expliquer un goût prononcé pour les technolectes riches en syntagmes polysyllabiques et qui, de ce fait, offrent des possibilités d'agencements phonétiques sophistiqués. Elle puise abondamment dans le lexique médical, en particulier ceux de la pathologie et de la gynécologie – « phagédénique » (*CS*, 76), « ichoreux » (*CS*, 85) « hébéphréniques » (*CS*, 93), « épisiotomies » (*CS*, 99), « urémique » (*CS*, 114) – ; ainsi que ceux de l'entomologie – « ammophile » (*CS*, 97), « scolopendre » (*CS*, 111) –, de la botanique – « akène » (*CS*, 108), « arbouses » (*CS*, 108) –, de la mycologie – « sporotriches » (*CS*, 107) –, de la minéralogie – « glyptique » (*CS*, 94), « damasquinent » (*CS,* 99), « rhyolithes » (*CS,* 99).

Les assemblages allitératifs trouvent leur accomplissement le plus remarquable dans les nombreuses paronomases, par lesquelles un membre de phrase est dédoublé en une suite de vocables dont la combinaison repose uniquement sur un principe de ressemblance phonétique. À l'instar de la perturbation du mot de Napoléon précédemment commentée, de nombreuses expressions se voient ainsi dupliquées :

> C'est pourtant d'accoucher pour de bon de moi-même qui me permit enfin de dégéniturer *les salaces particules* et *pleutrasses mandibules* qui s'évanouirent enfin tout du moins je l'espère. (*CS*, 72. Je souligne.)

> J'y songe mais les chevrons infestés de termites *ma maison est malade ma raison se salade* les coups de lattes me minent je resterai équarrie par les nuits de comptines mon panier renversé Perrette au pot aux roses : y a un arbre je m'y colle dans le petit bois j'ai plus d'amant. (*CS*, 92. Je souligne.)

Les ressources de la duplication paronymique ne servent pas seulement à agrémenter les phrases de ces petits refrains. Elles sont, dans *Le Cri du sablier*, érigées en véritables principes de composition. Cette phrase, par exemple, se déploie au gré de rapprochements phonétiques comme autant de dominos qui s'entrechoquent, de l'« arc-en-ciel » au « substantiel » puis au « substantif » : « On en reste sertie *de vides à l'arc-en-ciel de vides au substantiel* parfois au *substantif* car les

mots bien souvent disparaissent de concert. » (*CS*, 108. Je souligne.) Plus loin, une autre proposition est tout entière occupée par une paronomase absconse : « Petit Shadock pompeur de ma citerne quartz petit Knock rémouleur des cités ternes éparses. » (*CS*, 117) On le voit bien avec ce dernier exemple, c'est presque « par inadvertance » que ces phrases ont un sens, que les paronymes se combinent en une séquence intelligible. Du moins, il apparaît évident que les phrases ainsi agencées valent moins pour leur sens que pour leur son.

Les règles de la métrique classique, comme du reste toutes les normes régissant l'*elocutio*, répondent à des principes de mesure, de clarté, de transparence – que l'on se souvienne de la « clarté de l'espression » prêchée par Vaugelas –, toutes qualités qui ne caractérisent en rien la prose delaumienne. Dans *Le Cri du sablier*, le sens est constamment malmené ; par les procédés de composition phonétique, mais aussi par certains constituants syntaxiques qui confèrent au style un caractère déferlant. La ponctuation (ou plutôt le défaut de la ponctuation) de même que l'ellipse des déterminants concourent à l'élaboration d'une écriture essoufflée, haletante, qui déverse un flot d'images fortes, économiquement juxtaposées:

> Vas-tu drapé de blanc le mouchoir maculé agité aux tranchées imploser silicates alcalins mosaïques. (*CS*, 119)
>
> J'appliquerai le curetage avec ténacité fin du salmigondis je briserai le verre mais dites-moi donc comment on fait brûler le quartz je ne peux pour l'instant que malmener à charge que retourner civière le sens du sablier. (*CS*, 69)
>
> Et toujours en rosebud frissonnera petite l'enfant gâteuse déluge l'obsession abandon la névrose tétanique le feu crépite au glas. (*CS*, 96)

Dans ces phrases, l'attribution d'une fonction – voire d'une nature – aux syntagmes est déroutée par la syntaxe, qui fait constamment achopper l'analyse grammaticale. Les hypothèses d'interprétation sont nombreuses et également plausibles. Pour preuve, la question citée dans le premier extrait : « Vas-tu drapé de blanc le mouchoir maculé agité aux tranchées imploser silicates alcalins

mosaïques. » L'escamotage de la marque interrogative en fin de phrase est anecdotique et n'en mine pas le sens – là n'est pas le problème. Et en dépit de l'absence de virgules, on admet assez facilement que « drapé de blanc le mouchoir maculé agité aux tranchées » soit une incise et donc que le verbe se lise « vas-tu imploser ». Mais alors, qu'en est-il de la séquence qui suit, « silicates alcalins mosaïques » ; comment ces mots se combinent-ils entre eux, comment s'articulent-ils au reste de la phrase ? On peut les imaginer agencés, comme en langue anglaise, de manière à ce que ceux qui précèdent le dernier nom le caractérisent ; remis dans l'ordre, on comprendrait qu'il s'agit de « mosaïques [de] silicates alcalins ». Mais on peut aussi voir des « silicates alcalins [qui implosent en] mosaïques ». L'une et l'autre options posent cependant la question de la fonction du groupe nominal dans la phrase, notamment de son articulation avec le verbe « imploser » : comment pourrait-il être le complément d'un verbe intransitif ? Ou doit-on comprendre que le groupe nominal est le résultat de l'implosion: « vas-tu imploser [en] mosaïques », « [en] silicates » ?

On observe semblable bouleversement de la valence verbale à la fin du second extrait. Dans la séquence « retourner civière le sens du sablier », « civière » est-il le complément d'objet direct du verbe « retourner » ou est-il employé comme adverbe ? Cette dernière option aurait le mérite de désigner « le sens du sablier » comme complément du verbe, une hypothèse qui se soutient de la logique sémantique. Mais alors que peut bien signifier « retourner civière », si « civière » est adverbe ? La forme, aussi étrange soit-elle, n'est pas rare dans *Le Cri du sablier*. Il arrive en effet fréquemment que des noms ou des adjectifs se voient attribuer une fonction de modalisation du verbe. Il suffit d'observer le troisième exemple cité : on pourrait sans trop de mal soutenir que dans l'expression « frissonnera petite l'enfant gâteuse », « petite » a fonction d'adverbe pour « frissonnera ». Au sujet de ce dernier extrait, il faudrait aussi remarquer combien la détermination des noms est irrégulière : « déluge l'obsession abandon la névrose

tétanique le feu crépite au glas ». L'attribution de déterminants répond-elle à une logique ? Les noms non déterminés (« déluge », « abandon ») feraient-ils office de verbes, suivis d'un complément d'objet ? Ou doit-on y voir une énumération de groupes nominaux auxquels il manquerait la préposition « de » : « déluge [de] l'obsession », « abandon [de] la névrose tétanique » ?

Non seulement ces questions demeurent ouvertes, mais il est essentiel de les maintenir telles, sans même tenter de les résoudre. C'est là le mérite de la littérature en général, et du *Cri du sablier* en particulier : ménager un espace de surplomb épistémologique à l'égard des modes d'intellection du monde et faire de l'écriture le moyen de maintenir le sens en suspens. Un tel texte requiert du lecteur une vigilance constante, et d'ailleurs constamment mise à l'épreuve. Car même lorsque la phrase semble de prime abord satisfaire aux normes syntaxiques, son sens est à tout moment susceptible de basculer, comme en témoignent ces deux « constructions lousches » : « La mère pensait quitter le père sait toujours tout. » (*CS*, 74) ; « Que votre haine micacée vous amène cycloïde à ressasser vos nuits sont plus laides que leurs jours. » (*CS*, 79) Ainsi trouve-t-on une forte cohérence de visée et d'effet entre l'emploi d'un procédé narratologique comme la métalepse et les anomalies syntaxiques énumérées plus haut. L'étude de la macrostructure du roman a mis en lumière la résistance que le drame familial oppose aux formalisations de la logique mathématique ou causale ; l'étude de la microstructure phrastique montre combien le *logos*, la possibilité de transmettre la raison par le langage, est tout autant éprouvé par le trauma. Il s'agit, dans chaque cas, de refuser au sens toute assise stable, de toujours le mettre en mouvement, afin de forcer le lecteur à faire un effort de décryptage, tout en aiguisant sa méfiance à l'égard d'un édifice textuel qu'il sait susceptible de s'écrouler à tout moment. « Le lecteur apprendra à ignorer, à douter », écrivait Raymond Queneau dans sa

présentation de l'Encyclopédie de la Pléiade[79], et on trouve là un nouvel indice de la tutelle de l'oulipien sous laquelle Chloé Delaume élabore sa poétique.

2.3.2 « L'aventure d'un langage en liberté »

Répondant aux questions du journaliste de *Zone Littéraire*, c'est à nouveau sous l'égide de Queneau que Chloé Delaume décrit son rapport à la langue, accordant très clairement un privilège à la prosodie plutôt qu'à la sémantique, au son plutôt qu'au sens :

> — Le Cri du sablier *c'était trouver les mots pour le dire ?*
> — Et parfois les mots pour les mots. Certains mots ne sont là que pour des raisons de musicalité et de connotation sonore. Je n'ai pas peur du vol d'Icare à la Queneau. Les mots ont pour moi une certaine autonomie.
> — Le Cri du Sablier*, c'est une façon de tourner cette non-littérature en dérision ?*
> — Oui, une manière de dire que les faits sont secondaires par rapport à la langue, que la seule chose qui existe vraiment, c'est le Verbe et que même une intrigue qui tiendrait en trois lignes, qui serait très trash, utiliserait le « je », et s'inscrirait dans l'autofiction, on peut en faire quelque chose d'autre. Je ne suis pas en train de me poser en fer de lance de quoi que ce soit, *Le Cri du Sablier* est une tentative, une expérimentation, rien de plus[80].

C'est bien de cela qu'il s'agit : des mots pour eux-mêmes, en eux-mêmes, dans toute la matérialité de leur son et de leur graphie. Mais si elle refuse de soumettre la langue à la tyrannie du thésaurus, elle ne renonce pas pour autant à l'ambition de débusquer, dans la matière linguistique, des sens nouveaux, précaires, insoupçonnés. L'importance que prend la matérialité de la langue ne se limite pas à l'influence, observée plus haut, de la prosodie sur les principes de composition. Car en accordant sa faveur au son aux dépens du sens, c'est tout le système linguistique qu'elle opacifie, perturbant, ainsi qu'on l'aura maintes fois remarqué, la limpidité et la transitivité du langage. Au contraire de Sophie et de Mado, dont

---

[79] Ce texte, « Présentation de l'*Encyclopédie* », est repris dans le recueil *Bords. Mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes*, Paris, Hermann, 1963, p. 85-111. La célèbre citation apparaît à la page 104.
[80] « Entretien avec Chloé Delaume », par Minh Tran Huy, *Zone littéraire*, *loc. cit.*

l'échange communicationnel est constamment menacé par le brouillage autonymique et la circularité des boucles métaénonciatives, la narratrice du *Cri du sablier* trouve dans la nébulosité du lexique des ressources inespérées d'expressivité.

Délivré de la dictature du sens propre, le mot est libre d'accueillir, aux côtés de sa valeur sémantique usuelle, tous les autres sens que l'on voudra lui donner. Chez Chloé Delaume, il n'est pas rare que la resémentisation des vocables se fasse sur la base de leur consonance. Autrement dit, si la faveur est donnée au son plutôt qu'au sens, c'est parce que le son est *en lui-même* susceptible de receler un sens[81]. Il en est ainsi des noms, celui de la narratrice et celui du père ; deux noms de violence qui portent la marque phonétique des assauts que subit l'enfant. « Chloé » est le paronyme de « clouer » et ce prénom lui est attribué guise de palliatif à la pulsion infanticide de la mère :

> Dans le lit à roulettes l'enfant criait souvent, espérant par là même rappeler à quelqu'un que lui faire ingérer un liquide nutritif eût été de bon ton. J'aimerais lui clouer le bec dit-elle en s'approchant l'oreiller à la main. C'est ainsi que la mère nomma Chloé la fille de l'aume parce qu'il était quand même grand temps de se décider Madame dit le pédiatre reprenez donc un Temestra. (*CS*, 28)

D'une musicalité encore plus agressive, le mot « papa » est privé de sa connotation familière et affectueuse. Il n'en désigne pas moins le père en ce qu'il est entendu – au double sens du terme – comme l'onomatopée des coups assenés :

> L'enfant parla fort tôt. On la jugea bavarde. Le seul mot qui manquait désignait classiquement le statut géniteur. Le père y remédia en exerçant la force. À chacun de ses atouts. Il frappa rebelote jusqu'à lui décrocher le tandem de

[81] C'est d'ailleurs dans cette codépendance du son et du sens que tient toute la problématique richesse du titre de l'autofiction de Doubrovsky. L'égale pertinence de chacune de ses valeurs sémantiques en regard de l'objet du texte – « fils », au singulier, l'enfant mâle, le sujet de l'autofiction ; « fils », au pluriel, ces fibres dont l'enchevêtrement constitue la trame du texte – accroît l'indécidabilité. Mais si le silence de la lecture permet de maintenir activés ces deux sens, sans que l'un ne prenne le pas sur l'autre, la voix, elle, exige de trancher. La bivalence des homographes non homophones rend ce titre imprononçable, sauf à trahir ou à réduire sa richesse.

> syllabes et sa menue mâchoire mais cela accessoirement. […] Si l'on doit par à-coups toujours nommer le père c'est qu'il tape rythmiquement. (*CS*, 20-21)

Si l'on a pu trouver, en se ralliant aux thèses de Authier-Revuz sur l'autonymie, que l'importance accordée à la matérialité du langage contribuait à opacifier les signes linguistiques et donc à perturber leur relation avec leur référent, il convient de nuancer cette affirmation à la lumière des procédés de relexicalisation à l'oeuvre dans *Le Cri du sablier*. Dans le dernier exemple, il semble difficile de soutenir que la prise en considération de la matérialité sonore du mot « papa » fasse obstacle à son efficacité sémiotique. Bien au contraire, sa texture phonologique, en s'ajoutant à sa valeur sémantique, lui confère un surcroît de signification. Les deux syllabes dont il se compose ne répondent plus uniquement à l'arbitraire du signe lexical, elles se trouvent motivées par leur iconicité sonore : *pa-pa* est le bruit du père aussi sûrement que *tic-tac* est celui de la minuterie. La sémiologie du mot fonctionne alors en cela comme une onomatopée, au moyen ce que le linguiste Pierre Guiraud a appelé la « rétrosignification » : « Le signifiant mène au sens et celui-ci à son tour actualise les propriétés acoustiques ou cinétiques de la forme phonique[82]. » Libérés de l'arbitraire du signe, les phonèmes *signifient* le père encore plus efficacement que ne pouvait le faire la seule sémantique conventionnelle. Il faut d'ailleurs voir combien cette précision accrue se gagne justement sur les conventions, non seulement lexicales mais aussi sociales : le « *pa-pa* » onomatopée entre dans un violent conflit axiologique avec le « papa » du lexique enfantin. Par ce genre de procédé de resémantisation, Chloé Delaume parvient à contourner le problème de la pauvreté du signe en regard de la complexité et de la subtilité de son référent[83] : en accordant au signe

---

[82] Pierre Guiraud, *Structures étymologiques du lexique français*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1967, p. 91.

[83] On se souviendra que c'est ce même problème de la pauvreté du signe en regard du référent (ou plutôt de la trop grande complexité du référent en regard du signe) qui fragilisait la communication entre Sophie et Mado. Le lexique commun aux deux interlocutrices ne recelant aucun terme approprié pour nommer adéquatement la relation de Lucien avec Marie-Paule, elles

linguistique une telle autonomie, elle confère au langage une limpidité et une finesse dont la sémantique conventionnelle est incapable.

« Les faits sont secondaires par rapport à la langue, […] la seule chose qui existe vraiment, c'est le Verbe », affirmait Chloé Delaume dans l'entrevue qu'elle a accordé à *Zone littéraire*, et on mesure maintenant combien ce commentaire métacritique est à prendre au sérieux. Écartelé entre sa signification conventionnelle et le sens qu'il acquiert comme onomatopée, le mot « papa » ne fait pas que référer au père, il accueille, dans sa matière sémiologique même, le scandale de la souffrance enfantine. Or, ce qui vaut pour l'unité vaut pour l'ensemble : le texte qui s'édifie sur la base d'un lexique ainsi trituré n'est pas simplement le support du récit d'un drame, il devient lui-même le lieu où s'inscrit la blessure, où se joue le trauma. La métaphore récurrente du sable, associée au père[84], conduit à l'image du sablier qui symbolise cette indifférenciation du contenant et du contenu – le verre n'étant rien d'autre que la silice soumise à une forte chaleur :

> Car s'il est réfractaire à toutes les scories le sable peut par contre se kafkayer en verre. Et si les grains ténus s'alchimisent verroterie. Transparence en dépit d'une opaline teneur. Que reste-t-il logé au centre sablier. Que reste-t-il dedans. Tout est solidifié. Plus rien ne peut couler. Plus rien ne peut. Plus rien. Le sablier en soi quel est-il donc, après. Un antimoine songeur ou un étrange bibelot. Un fragile objet d'art qui se fracasse sur le sol. (*CS*, 119)

Le sablier, ce « fragile objet d'art qui se fracasse sur le sol », c'est le texte lui-même et sa langue étrange qui, soumise à la chimie du laboratoire de Chloé Delaume, accorde au signe la même réalité que son référent. Poussées aux limites de l'expressivité, les formes linguistiques et narratives éclatent : « Ce sera tout est dit le sablier lui-même qui se fissure déjà qui explose doux cristal épuisé de clameur. » (*CS*, 121) Le titre sibyllin du roman s'en trouve peu après justifié : « C'est le sablier même qui beugle le dénouement. » (*CS*, 121)

---

se voient contraintes d'employer divers stratagèmes pour retarder l'énonciation ou pour suspendre le procès de nomination – pour *en parler sans le dire*.

[84] Voir p. 114, note 21.

« Faire que la syntaxe soit meurtrie à l'image du corps de l'enfant », écrivait Chloé Delaume dans « S'écrire mode d'emploi » : il ne s'agit pas seulement d'une jolie métaphore, mais d'un véritable programme poétique. Non seulement la langue ne se sort pas indemne de la violence, mais c'est elle, encore plus que la chair de l'enfant, que le crime a profané :

> Tu m'as sali des mots. Comme si ma robe d'alors ne fut pas suffisante. Souillé au pus vocables connotations fébriles tant de phonèmes burin. Décalcifié à vif la tiédeur de la langue. […] J'en ai rencontré d'autres, des pourrisseurs de mots. Tout un tas dans ma vie. Qui s'empressaient toujours de maculer bien fort une ou deux proies choisies. Ils le détournent souvent le mot qu'ils dégueulassent par une prononciation particulière. Pour que le mot sonne faux quand ils le rotent souriants et quand à l'infini il sera rencontré. C'est une sorte de larcin qui mérite lourde peine tant celle qu'ils provoquent est elle-même capitale. Articuler le mot après éclaboussage est dès lors difficile. Ils le mèchent goulûment pour le dénaturer. Mon lexique fut pillé à tellement de reprises. (*CS*, 124-125)

Le trauma et, partant, l'enjeu du texte sont moins d'ordre psychique que linguistique – ou, plutôt, c'est seulement en tant qu'ils sont linguistiques qu'ils sont psychiques. À tel point que le récit du drame est affaire de conjugaison :

> Maman se meurt première personne. […] Papa l'a tuée deuxième personne. Infinitif et radical. Chloé se tait troisième personne. Elle ne parlera plus qu'au futur antérieur. Car quand s'exécuta enfin le parricide il fut trop imparfait pour ne pas la marquer. (*CS*, 20)

Blessée à la langue, elle est aussi blessée *dans* la langue, et la cicatrisation passe d'abord par la maîtrise de l'énonciation. Chloé doit s'instituer *sujet parlant* en se réappropriant la narration autodiégétique de son récit. L'« aventure d'un langage en liberté » commence par la reconquête de la première personne : Chloé doit parvenir à dire *Je* pour elle-même. Mais le défi est de taille, comme en témoigne la fluctuation des noms qu'elle acquiert au cours du roman et qui sont le symptôme de sa souffrance :

> De nom avant la charge. De nom il n'y en avait pas. Et quand il y en avait ils n'étaient jamais propres mais cela va de soi. On m'appela l'Enfant jusqu'à ce que mes parents se soient neutralisés. Neuf mois je fus la Petite. Ensuite s'accumulèrent l'inventaire adjectifs qui tous se déclinèrent en fonction de l'humeur et des situations. La Grande et la Conasse. La Folle et la Pétasse. L'Être et l'Événement. (*CS*, 19)

Celle qui n'était déjà que nom commun n'est plus qu'un pronom, « elle », lorsqu'elle est accueillie chez les « hébergeurs » :

> Tu ne seras plus rien, même plus même plus l'enfant. Tu ne seras plus qu'*elle*. Car tout part à vau-l'eau. (*CS*, 77)

> L'enfant ne fut plus qu'elle. Elle finit par parler. Je vous l'ai déjà dit. Elle finit par parler et ne s'arrêta plus. Le elle fut prononcé éternel italique. Du bout des lèvres souvent de peur de les souiller. (*CS*, 82)

À terme, le pronom est d'autant plus désincarnant qu'il finit par ne plus prendre de majuscule, même lorsque les règles élémentaires de ponctuation l'exigent :

> Les hébergeurs comprirent fort tôt qu'ils ne pourraient communiquer avec elle. elle avait poussé de travers. Aucun tuteur quand bien même légal n'y pourrait rien changer. elle ne s'intéressait pas aux activités collectives que les hébergeurs nommaient : vie de famille. (*CS*, 83)

En désertant le foyer des « hébergeurs » et en quittant un fiancé dont l'amour et le nom rappelaient par trop ceux du père, elle reconquiert la noblesse de la lettre capitale : « elle ne revit jamais les hébergeurs. elle ne revit pas plus les petits moineaux ni le déflorateur. […] elle lui rendit la bague il lui rendit la pioche elle rangea ses affaires et prit une majuscule. » (*CS*, 98) Quant à la première personne, elle n'émergera que lorsque Chloé, au bord du suicide, se sera isolée dans un état de dénuement psychique et matériel, lorsqu'elle sera dépourvue de tout sauf d'elle-même : « Et puis un jour le Je. Le Je jaillit d'une elle un peu trop épuisée de se radier de soi. Le Je jaillit rimmel au milieu des tranchées. » (*CS*, 107)

Désormais sujet et non plus objet de son discours, la narratrice doit encore reconquérir les mots souillés pour que la plaie se referme définitivement. Le nom du père – ce « papa » dont il a souvent été question mais qui n'a encore jamais été ainsi nommé – fait office d'ultime sésame : « J'ai coupé net, papa, le mal à la racine. Et si ce soir enfin tes deux syllabes martèlent c'est que d'avoir fondu tu m'as rendu les mots. Et du Verbe revenu je peux vivre pour de bon. » (*CS*, 125) Enfin, le tout dernier sortilège à déjouer est celui des formes verbales : pour celle qui, depuis le jour du drame, « ne parlera plus qu'au futur antérieur », la conquête

du futur simple est celle d'un rapport au monde renouvelé. Le roman se clôt sur une dernière variation du *leitmotiv* des « magnifiques mois de juin », dont la répétition traduisait jusqu'alors la souffrance et l'isolement de l'enfant. Or la plaie du trauma est désormais refermée, et pour la première fois, la phrase accueille une conjugaison au futur simple, dessinant la tranquille certitude d'un avenir radieux : « J'ai foutu le feu au jardin : cette année nous aurons un magnifique mois de juin. » (*CS*, 127)

Il n'est pas étonnant que ce soit en « fout[ant] le feu au jardin » que l'espoir renaît. Le motif ambivalent de la cendre, qui atteste des ravages du feu en même temps qu'elle fertilise le sol, est emblématique de la renaissance que connaît la narratrice dans et par les mots, ceux-là mêmes qui témoignent de sa blessure. Rétrospectivement, il paraît justifié de considérer les neuf mois qu'a duré son mutisme initial non pas comme un silence post-traumatique – un refus ou une incapacité de parler – mais plutôt comme une gestation, celle nécessaire à l'engendrement d'une langue rénovée pour remplacer l'autre, celle de la sémantique usuelle et de la linguistique normalisée, qui lui est devenue étrangère :

> Substantifique serait trouvons le substantif combien même adjectif ou onomatopée salvateurs à quoi bon cette langue m'est étrangère cette langue pâteuse blanchie dans une bouche tétanique. Les mots comme on les lit. Sans résonnance interne. Les mots comme on écrit. (*CS*, 14)
>
> La classique gestation du fertile utérus remonté œsophage quand le cœur dans la gorge obstrue la voix geignant du fœtus endeuillé. (*CS* 15)

Le trauma, qui s'est inscrit dans les mots comme s'il avait marqué sa chair, aura ainsi permis à Chloé d'accoucher d'une langue – d'un vocabulaire, d'une grammaire, d'une syntaxe – et, à travers elle, de refonder un rapport au monde désinvolte et ludique.

Cette gestation est aussi celle qui conduit à l'autoengendrement de soi dans et par le discours. La fin du roman consiste en la mise au monde symbolique d'une énonciatrice démiurgique, en pleine possession de ses moyens énonciatifs et

narratifs – ce dont témoigne le spectaculaire renversement métaleptique qui institue Chloé ultime ingénieure de son récit.

> C'est pourtant d'accoucher pour de bon de moi-même qui me permit enfin de dégéniturer les salaces particules et pleutrasses mandibules qui s'évanouirent enfin tout du moins je l'espère. L'enfant pleurait toujours. Chloé s'est immergée. Chloé cherchait l'amour. C'est moi qui l'ai trouvé. […] Au bout de dix mille jours le phénix a chanté. Quelque chose d'éraillé au début car bien sûr sa voix était enrouée. Mais il lui a suffi l'ablation de la pomme. C'est la faute des Adam les crasseuses laryngites. (*CS*, 71-72)

> L'enfant fut grande le jour où elle délia sa langue en coupant le cordon l'ombilic et des limbes dérouilla les mots rouges empestant tétanos. (*CS*, 78)

Du motif de la renaissance à la figure de l'enfance, il n'y a qu'un pas, qui se franchit d'autant plus aisément que Chloé entretient avec les signes linguistiques un rapport proprement enfantin, se livrant avec eux à un jeu hors des règles instituées, abolissant les hiérarchies culturelles, libérant les mots de leur fonction et triturant formes et sens comme des poupées de chiffon[85].

Le climax que constitue cette renaissance dans l'économie du roman ferait presque office de *catharsis*, à cela près – mais cette différence est un abîme – que la purification se joue hors du *logos* et contre lui. La prose de Chloé Delaume gagne en expressivité la mesure de ce qu'elle abdique en intellection. *Le Cri du sablier* se présente ainsi comme une tentative – une « expérimentation », une « expérience romanesque », pour reprendre les expressions chères à Chloé Delaume – de réponse à l'exigence de conjuguer l'implacable présence du référent événementiel, ce scandale d'autant plus imparable qu'il est le moteur de l'écriture, avec la nature proprement *insensée* du trauma, devant lequel la langue raisonnée ne tient pas. Cette double contrainte pousse à son paroxysme le dilemme dans lequel est placée la littérature contemporaine et en particulier le roman, requis de négocier une position tenable, qui prenne acte des héritages contradictoires que lui ont légués

[85] Cette question de la langue et de la parole de l'enfant sera examinée en 3.2.2, dans des analyses sur *L'Enfant éternel* de Philippe Forest et *Tom est mort* de Marie Darrieussecq.

les avant-gardes modernes. Le postulat de la clôture du signe et du discours, qui a fourni le socle épistémologique et poétique des écritures rassemblées sous la bannière du Nouveau Roman, cède devant la nécessité d'exprimer la brutalité du réel. Pour autant, succomber aux sirènes d'un réalisme naïf et ajouter foi à la fable de la transparence du signe fait obstacle à la restitution discursive de la barbarie – barbarie qui demande à être dite, en même temps qu'elle perturbe les moyens de dire. La prose de Chloé Delaume invite ainsi à repenser la transitivité, à renouer avec le monde de la référence un lien aussi nécessaire que nécessairement prudent, averti de ce que le langage fait au réel et de ce que le réel fait au langage.

CHAPITRE 3

LA POSSIBILITÉ DE LA PAROLE

Les analyses de *Viol* et du *Cri du sablier* auront pu le laisser soupçonner, la souffrance de l'enfant détermine pour l'écrivain un espace énonciatif en tension, partagé entre la nécessité et la difficulté de faire advenir une parole qui convienne à l'objet de discours. Les poétiques singulières de Danièle Sallenave et de Chloé Delaume balisent cet espace précaire : la première en déterminant la limite minimale, le degré zéro de la diction et de la dénomination, constamment éludées, maintenues dans un inachèvement persistant ; la seconde en poussant le langage aux confins de son expressivité, dans un cri qui fait signe plus qu'il ne fait sens. Entre ces deux extrêmes s'organise une nébuleuse de solutions stylistiques à la difficulté que pose la diction de la souffrance de l'enfant, difficulté qui agit comme une force centrifuge, repoussant sans cesse l'écriture du centre aveugle que constitue le *logos*.

Tous les récits considérés ont en commun d'affronter plus ou moins brutalement cet enjeu énonciatif. Les poétiques narratives qui se heurtent à la représentation l'enfance bafouée se donnent ultimement comme objet de discours – et non seulement comme support – la langue elle-même. Prise en défaut dans des communications déficientes, malmenée par les voix empêchées qui la portent, sclérosée par des usages trop convenus, la langue en vient à se déliter en phonèmes asémantiques, voire à se réifier au point de se confondre complètement

avec le souffle qui la porte. Si bien que le deuil de la transparence du signe épouse le thème de l'enfance perdue. Cette perte se fait au profit de la littérature : c'est précisément de la déconstruction de cette encombrante matérialité d'une langue pétrifiée que procède la refondation d'une expressivité poétique apte à signifier l'ineffable. Chacun à leur manière, les récits de Marie Darrieussecq, d'Emmanuelle Pagano, de Ludovic Degroote et de Philippe Forest remotivent les débris phonétiques, inventent de nouvelles étymologies et réverbèrent la matérialité sonore et rythmique des mots fossilisés pour les ranimer de significations *ad hoc*.

3.1 Ruptures de communication : quatre isotopies

En 1992, le sociologue Philippe Breton identifie la présence en Occident d'une nouvelle utopie qui transcende l'antagonisme des idéologies politiques, lesquelles connaissent une nette perte de régime à la fin du XXe siècle : il la nomme « l'utopie de la communication »[1]. Ce nouveau projet idéologique, dont la naissance, que Breton situe en 1942, coïncide avec la forme la plus terrible prise par la barbarie au cours de la modernité[2], a ceci de particulier qu'il ne fonctionne pas en opposition à un ennemi incarné, mais travaille au contraire à la communion de tous les individus grâce à une transparence que l'on voudrait parfaite :

> Cette nouvelle vision du politique va constituer la base d'une véritable alternative aux idéologies politiques traditionnelles, au sens où elle est le fruit d'une utopie sans ennemi. Ce point est essentiel au dispositif moderne de la communication et explique sans doute en partie son succès. Pour la première

---

[1] Philippe Breton, *L'Utopie de la communication : l'émergence de l'homme sans intérieur*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres/essais, 1992, 152 p. Voir aussi Philippe Breton et Serge Proulx, *L'Explosion de la communication. La Naissance d'une nouvelle idéologie*, nouvelle édition, Paris/Montréal, La Découverte/Boréal, coll. « Sciences et société », 1993 [1989], 324 p., en particulier le chapitre 14, « La Communication : une idéologie à consonance utopique », p. 251-266.

[2] Ce n'est pas le seul des liens intimes qui nouent plus ou moins discrètement la mémoire de la Shoah et ses écritures avec les poétiques romanesques qui travaillent l'indicible souffrance de l'enfant. Ces accointances seront plus longuement commentées dans la section 4.1.2.

> fois peut-être depuis que le principe d'utopie est à l'œuvre, on imagine une société nouvelle dont la construction ne requiert pas une purification préalable, puisque son principe de fonctionnement est justement, non pas l'antagonisme ou le conflit, mais la communication et le consensus rationnel[3].

Près de vingt ans plus tard, ce diagnostic ne semble pas se démentir. S'il est certes difficile d'avancer que la communication soit néfaste par définition, à tout le moins peut-on tenter d'en montrer les limites et les effets pervers dans le monde contemporain[4].

L'examen du dialogue entre Sophie et Mado en aura donné l'intuition : il se pourrait bien que le mythe de la communication permanente et complète, si unanimement porté aux nues et encouragé par l'apparition de nouvelles technologies, ne soit en vérité qu'un idéal dont l'accomplissement est, au mieux, difficile, rare et précieux ; au pire (et plus vraisemblablement) impossible. Les quatre récits dont l'analyse nourrira ce chapitre traduisent de semblables doutes portés sur cette possibilité de tout communiquer, dans la mesure où pour chacun d'entre eux, l'objet du message est ressenti comme indicible. L'étroit entrelacement thématique du silence et de la souffrance causée que connaît l'enfant est sans aucun doute l'un des traits thématiques les plus largement partagés par des textes de facture pourtant très contrastée. À l'image de la diversité des situations narrées dans les récits du corpus, les formes que prennent ces ruptures de communication sont multiples : elles peuvent autant procéder de perturbations dans les pratiques sociales du discours régies par des conventions rhétoriques et stylistiques, que découler d'interdits à demi intériorisés, ou encore, dans des cas extrêmes néanmoins redondants, être causées par des défaillances

---

[3] Philippe Breton, *L'Utopie de la communication : l'émergence de l'homme sans intérieur*, *op. cit.*, p. 55.

[4] Breton en liste plusieurs, dont « l'illusion de la libération par la communication » qui fait très clairement écho à l'axiome de ce qu'on a pu appeler, avec Denis Salas (voir p. 94, note 77), l'idéologie thérapeutique : « La nouvelle utopie génère aujourd'hui une illusion majeure, celle de la toute-puissance libératrice de la communication. Cette illusion s'articule autour de deux croyances. D'une part, le seul fait de communiquer serait suffisant pour vivre harmonieusement en société. D'autre part, la communication pourrait s'instrumentaliser, c'est-à-dire être l'objet d'un savoir pratique manipulable. "Parlez et tout ira mieux" est devenu un lieu commun moderne. » (*Ibid.*, p. 133).

physiques qui empêchent le message d'être proprement délivré ou adéquatement reçu. Dans leur variété, ces ruptures de communication se confrontent toujours à la possibilité de faire tenir la souffrance *dans* la parole, ou de faire tenir la parole *devant* la souffrance.

3.1.1 « Je ne dis rien. Je ne vois rien à dire. » : hurlements et aphasie dans *Tom est mort* de Marie Darrieussecq

De *Tom est mort*, on connaît plus souvent la controverse qui a entouré sa parution que les enjeux formels du roman, lesquels ne sont pas forcément ceux qui se sont trouvés au cœur du débat initié par Camille Laurens[5]. Dans un entretien accordé au média électronique *Evene*, Marie Darrieussecq prend le soin de préciser la démarche d'écriture qui l'a guidée en la plaçant dans la suite de ses textes précédents et plus généralement dans un projet poétique développé de livre en livre :

> Il faut trouver la voix juste. Je me suis glissée dans la peau d'une truie, dans la peau d'une femme dont le mari disparaît ou dans la peau d'une sœur qui a perdu son frère. Comment trouve-t-on les mots, dans une situation où le langage est cassé en deux ? […] Je travaille sur les moments où le langage ne peut plus rendre compte du réel. Où le langage « cale » et se tait sous les clichés, les truismes. […] Mais écrire ce n'est pas parler, et le travail de la littérature est justement de proposer des mots là où il n'y en a pas. Michel Leiris appelait ça « fourbir » les mots. Décaper le langage, proposer des phrases nouvelles. […] Mes livres sont tous construits autour d'une rupture, d'un événement qui rend le narrateur silencieux, en lui faisant douter du langage. Tout est à redire, à reconstruire… C'est l'aventure d'une voix, et c'est sans fin... [6]

Dans *Tom est mort*, il n'est pas de mystère sur la nature de l'événement devant lequel langage et parole semblent s'abîmer. Le titre du roman laisse deviner qu'il

---

[5] Cette polémique, particulièrement révélatrice des enjeux et débats qui animent le milieu littéraire français en ce début du XXIe siècle, sera plus amplement traitée dans la section 5.1.

[6] « Interview de Marie Darrieussecq. Les mots du vide », par Thomas Flamerion, *Evene.fr* (octobre 2007), en ligne : <http://www.evene.fr/livres/actualite/ interview-marie-darrieussecq-tom-est-mort-1027.php>.

s'agit du deuil de Tom ; la quatrième de couverture précise qu'il avait quatre ans et demi lorsqu'il s'est éteint. De suspense, il n'y en a pas, hormis les circonstances dans lesquelles le drame survient – or la narration ne les entoure pas d'une aura de mystère. Au contraire, elles sont données pudiquement à la toute fin du récit, dans un style aussi peu pathétique que ces circonstances sont triviales[7] :

> Je l'avais envoyé à la sieste, il regimbait. J'avais fermé à clé la porte de l'appartement, et les fenêtres, comme je fais quand je veux dormir, et je m'étais allongée, fatiguée, tous ces cartons, trois jeunes enfants, et le décalage horaire, et Stella infernale, et Tom qui dormait mal. J'avais oublié la loggia. Dans la chambre au réveil il y avait Vince, il y avait Stella, il manquait Tom. Dans la loggia la vitre était ouverte, je me suis penchée, et je l'ai vu. (*TEM*, 247)

Si le titre ruine d'emblée toute expectative tendue vers le dénouement, le lecteur n'est pas moins tenu en haleine – et l'on aura l'occasion de voir combien cette expression figurée peut être prise en son sens le plus littéral chez Darrieussecq –, non pas par des rebondissements spectaculaires (la diégèse n'en comporte pas) mais plutôt par une forme d'empathie pour une parole qui peine à advenir.

À vrai dire, le titre vaut moins pour son contenu thématique que pour son statut énonciatif. C'est aussi l'incipit du texte : « Tom est mort. J'écris cette phrase. » (*TEM*, 7) L'enjeu du roman est tout entier contenu dans l'acte énonciatif sur lequel repose cette affirmation, qu'il s'agit de faire tenir devant un réel rendu opaque précisément par l'événement que la phrase désigne. D'ailleurs cette phrase a-t-elle même été jamais prononcée ? La question occupe un moment la narratrice, qui cherche à se souvenir des mots employés pour expliquer à ses deux autres enfants la disparition de leur frère : « Au moment où j'écris, dix ans après, je ne sais toujours pas : qui leur a dit ? Quand ? Et même : est-ce qu'on leur a dit ?

---

[7] La tension entre le *pathos* associé à la mort d'un enfant et la médiocrité des circonstances dans lesquelles le drame peut survenir, et qui reposent sur l'inadvertance courante, néanmoins fatale, des parents, est poussée à son paroxysme dans l'*incipit* du roman *Terrasse* de Marie Ferran : « C'était l'hiver, en février, il avait neigé abondamment pendant plusieurs jours. Puis, la neige avait fondu. Il faisait même chaud. Tout était trempé. Sur la terrasse, il y avait une poubelle. J'étais en train de dormir. Ma femme prenait une douche. Le petit jouait sur la terrasse. Quand elle est sortie de la salle de bain, il était mort. En voulant récupérer sa voiture, il s'était noyé dans l'eau accumulée au fond de la poubelle. » (Marie Ferran, *Terrasse*, Seuil, 2006, p. 9.)

Est-ce que les mots ont passé nos lèvres ? Sommes-nous restés dix ans à ne pas prononcer la phrase pour eux, *Tom est mort* ? » (*TEM*, 38). Ainsi Darrieussecq fait ressentir toute la tension qui oppose la vacuité abyssale de la parole et la nécessité, parfois triviale, de continuer à parler malgré le désastre.

Dans *Tom est mort*, le silence triomphe toujours de la parole, à moins de reconnaître à celle-ci une fonction non pas d'élucidation à l'égard du réel, mais de distraction devant l'horreur qu'il recèle. Dans le silence assourdissant des funérailles de Tom, regrettant de ne pas avoir prévu de cérémonie, la narratrice prend conscience de la véritable fonction de l'oraison funèbre. Son rôle ne serait pas, comme la rhétorique de l'éloge aime l'affirmer, d'ajuster la grandeur de l'éloquence à la gravité du thème pour faire le portrait du défunt. La bravoure oratoire est rendue malséante devant la mort de l'enfant : quelle consolation, quelle édification pourrait-on prétendre tirer d'un tel scandale ? Seule compte la fonction de barrière acoustique que peut opposer l'oraison au silence. Dès lors, sa valeur ne dépend pas du sens des mots qui la composent ; tout texte s'y prête également, sans distinction pour sa dignité ou son élégance, sa pertinence ne s'évaluant qu'en regard de son véritable destinataire, l'enfant :

> Pas de service religieux. Il faut fermer le cercueil. Devant le cadavre de notre fils, nous sommes abandonnés. Ce à quoi nous assistons est d'une telle brutalité, d'un tel silence, qu'il me semble savoir aujourd'hui à quoi servent prêtres ou pasteurs : à s'interposer. Quelqu'un pour faire obstacle. Pour nous occuper l'esprit. Pour nous empêcher de voir. Ou quelqu'un, je ne sais pas, un ami, officiant, lisant, n'importe quoi un texte, la mort de Gavroche, la Petite Fille aux allumettes, ou même la mort d'E.T., un texte pour Tom, le Tom que nous avions connu. Du son, des mots, pour occuper les oreilles – que les yeux ne voient pas. Distraire le regard. Pas comprendre, pas expliquer, rien savoir. (*TEM*, 91)

C'est réduire à bien peu de chose les vertus du discours que de le limiter à un bruit blanc dont le seul mérite est d'ordre sonore. Devant la mort de l'enfant, la parole ne paraît souhaitable, possible, qu'en tant qu'elle s'oppose à la compréhension, qu'elle fait diversion au *logos* : « pas comprendre, pas expliquer, rien savoir. »

En cela, l'oraison souhaitée n'est pas été différente du cri. Celui-ci intervient dès le début du roman, imbriqué dans un réseau de métaphores qui lui confère un statut ambivalent, à la fois référence concrète à une plainte véritablement proférée et symbole par excellence de la perte de raison. L'impossibilité de parler est intimement liée à une fracture du moi : dans *Tom est mort*, la dislocation est aussi bilocation. La narratrice occupe simultanément deux « lieux » : une chambre blanche, symbolisant la raison – « Je suis assise dans une pièce blanche. […] Je me tiens assise, digne, je réagis avec sang-froid. » (*TEM*, 18) – ; et une chambre rouge, organique, celle du cri, assimilée à la cellule d'un asile :

> Exactement au même moment, je suis enfermée dans une pièce rouge, cubique. Je suis dans un cube rouge. Les murs sont matelassés de façon étrange : un matériau humide, dans lequel le poing s'enfonce. Je suis une lame en mouvement, qui vibre, comme un gong. Je suis enfermée dans un cri rouge et cubique et je me cogne aux parois saignantes, personne ne m'entend. Le cri sort de ma gorge à moi, et celle qui est assise dans la pièce blanche s'étonne : moi, si calme, en train de hurler. (*TEM*, 18)

Entendu absolument, sans complément (le cri n'est jamais *de désespoir*, *de détresse*, *d'alarme*), il en vient à acquérir une matérialité (« rouge »), une spatialité (« cubique ») qui agissent comme déflecteur du *logos* :

> Dans la pièce rouge on ne pense pas, on a besoin du cri. La pièce rouge est faite pour s'isoler de la pièce blanche. Dans la pièce blanche on a honte du cri comme d'un lieu commun, *ce qu'on fait dans ces cas-là.* Un savoir de toute éternité, de ce savoir des ancêtres et des téléfilms. Je me suis mise à crier, et ensuite, à mon étonnement, le cri a pris ma place. (*TEM*, 19)

Valant pour lui-même, n'exprimant rien d'autre que l'inouï, le cri est à la mesure de l'irrationalité du réel :

> Une fois dans le cri, le cri m'a convaincue. Il n'y avait que le cri. Parce que c'était IMPOSSIBLE. […] J'étais tout occupée du cri, de ce que j'avais à faire : crier. Les mains vides, les bras ballants, dans l'oubli du cri, seule. […] Un cri à la hauteur du scandale. Les accuser, tous. Les prendre à témoin de l'impossible. (*TEM*, 20)

Lorsque la voix de la narratrice s'éteint, d'autres personnages du roman prennent le relais de ce cri commun et continuent à faire entendre cette plainte insensée, la

seule apte à exprimer « la douleur impersonnelle, impensée » (*TEM*, 21). Ainsi du père de la narratrice :

> Mon père fait un « épisode délirant », il hurle et se débat, il est dans une clinique. Mon père a la seule réaction possible, sensée et cohérente, au milieu de nous tous, les paralytiques. Mon père se montre à la hauteur du désastre. (TEM, 58)
>
> Mon père criait pour moi, pour nous. Ce cri creusait un trou où Tom avait été, à cet emplacement béant, qu'il maintenait béant. (TEM, 124)

De même pour son mari, Stuart : « Quelque chose est monté du ventre de Stuart jusque derrière ses mains. Son cri à lui. Nous étions transformés en animaux et nous découvrions, chacun, notre cri. Un zoo de douleur. » (*TEM*, 128-129)

Après le cri, pour tenir la raison en respect, il ne reste plus à la narratrice qu'à se taire. Le silence gangrène progressivement le récit, s'incarnant dans le corps de la mère et, on le verra plus loin, jusque dans la matérialité de la page. « Les enfants morts, c'est incommensurable. C'est pour ça, je n'ai rien à dire. » (*TEM*, 9) ; « Je ne dis rien, je ne vois rien à dire. » (*TEM*, 25) ; « Parler ne servait à rien. » (*TEM*, 122) : la prise de conscience de la vacuité de la parole devant l'impensable conduit mécaniquement la narratrice à observer un mutisme complet :

> Alors je suis devenue muette. Ce sont mes lèvres, qui se sont pétrifiées. Le silence est descendu dans mes veines et a paralysé les muscles de mes joues. J'étais assise et muette. Mes cheveux pendaient. Mes doigts pendaient. Mes paupières et mes cils, et la peau de mon visage. Je sentais seulement le silence couler sous ma peau comme de l'eau sous une ville. J'étais morte. Je ne pleurais pas. Je ne criais pas. Je ne faisais rien. Ce qui restait de moi était là pour souffrir. (*TEM*, 121)

Le silence est une façon de prendre acte de l'horreur, de consentir pleinement à la douleur qu'elle cause, d'abandonner le fantasme d'une résilience dont l'instrument serait la parole. D'abord le fruit d'une réaction raisonnée devant l'irrationnel, le mutisme de la narratrice échappe presque immédiatement à son contrôle et se mue en trouble aphasique :

> Je me rappelle un jour, le téléphone sonne, ma mère, elle appelle tous les jours. Aucun son ne sort de ma bouche. Mes lèvres forment des syllabes, ma langue s'agite, mais mes cordes vocales n'entrent pas en vibration. L'air ne fait que les

> contourner, l'air ne sert qu'à respirer encore. Il y a une part de décision dans ce refus. Ma volonté s'exerce sur mes cordes vocales pour les paralyser, mais dès ce moment, la paralysie m'a débordée, j'ai perdu le contrôle sur mon propre refus. Je croyais refuser de parler, mais déjà je ne pouvais plus m'empêcher d'être muette. (*TEM*, 122-123)

Le poids du silence est rendu d'autant plus perceptible lors d'appels téléphoniques quotidiens, quand la narratrice décroche le combiné sans pour autant briser son mutisme : « Le téléphone parfois, le répondeur, et si c'était ma mère le petit clic quand je décrochais. Suivi par mon silence, qui était comme une qualité plus tendue du silence, un froissement de l'air pris dans l'appartement. » (*TEM*, 145) Au téléphone, le silence n'est pas seulement l'absence de parole, il tient lieu de communication, il est lui-même message ; plus sûrement encore que toute affirmation, il dit l'impossibilité de parler.

Lorsque la narratrice retrouve l'usage de la parole – sans trop s'expliquer comment cette faculté lui est revenue –, c'est au tour du texte de se taire, en incorporant, dans la disposition typographique de la page, des plages de silence sous la forme de lignes pointillées qui ne sont pas sans faire penser à celles qui ponctuent la conversation rapportée dans *Viol*. Mais contrairement à l'emploi de ce dispositif chez Sallenave, les silences du texte de Darrieussecq ne trouvent, dans le cotexte, aucune interprétation. Le récit se présente par fragments qui sont autant d'entrées non datées du carnet que commence à tenir la mère de Tom dix ans après sa mort. Chaque séance d'écriture semble être séparée de la suivante par une étoile (★)[8], de sorte que les lignes pointillées qui rompent à six reprises le fil du texte (*TEM*, 141 ; 157 ; 169 ; 188 ; 200 ; 208) introduisent une deuxième forme de discontinuité, mais celle-ci dépourvue de justification. Si bien que ces lignes pointillées qui font irruption dans le récit en viennent, comme le mutisme au

[8] Tout du moins, le lecteur est rapidement amené à suspecter que cette convention typographique marque des moments d'écriture espacés dans le temps. La troisième entrée s'ouvre ainsi : « Hier nous sommes allés à la plage. Avant-hier, en fait, puisque ça fait maintenant deux jours que je tiens ce cahier. » (*TEM*, 11)

téléphone, à ne plus signifier autre chose que le contraire de la parole, le non-sens qu'oppose le silence à la logique des mots.

Pour reprendre les termes qu'emploie Darrieussecq elle-même, c'est bien l'« aventure d'une voix » que relate *Tom est mort* : une voix qui éclate en cris insensés, puis s'éteint dans un long mutisme, avant de ressurgir pauvrement – « Je n'étais plus mutique, mais je parlais pour rien, des phrases toutes faites, un anglais de sitcom. » (TEM, 225) – et d'enfin trouver à s'incarner dans le texte lui-même. C'est aussi l'aventure de la voix de Tom, perdue à jamais, et pourtant hallucinée dans le plus profond du silence : « L'appartement était silencieux. […] La voix de Tom était claire, unique, reconnaissable. » (*TEM*, 141-142) ; « Tom avait été là, sa voix avait creusé un bref point de silence dans le bruit et le néant de la vie à Bondi. » (*TEM*, 143). L'aventure vocale se confond avec l'expérience terrifiante de la perte de l'enfant, l'une recouvrant l'autre complètement : « *Je n'entendrai plus jamais sa voix*, c'est à ce moment-là que je le pense, c'est mon premier essai pour penser ça. » (*TEM*, 45 ; l'auteure souligne)

3.1.2 « Entendre c'est boursoufler ma douleur » : insoutenables surdités dans *Les Mains gamines* d'Emmanuelle Pagano

La souffrance d'un enfant est inouïe. In-*ouïe* : la polysémie du mot suffit à rendre perceptible l'étroite intrication de l'effarant et de l'inaudible. La difficulté à concevoir l'inouï est, concrètement, une surdité ; c'est du moins ce qu'invite à penser Emmanuelle Pagano dans son roman *Les Mains gamines*. Le récit travaille la matière d'un non-dit persistant qui constitue le centre aveugle autour duquel gravitent les quatre femmes qui prennent successivement en charge la narration. L'événement qui fait l'objet de ce non-dit concerne un cinquième personnage, Emma, victime d'agressions sexuelles quotidiennes perpétrées par ses camarades de classe, chacun à tour de rôle. Pendant une année entière, dans la cour de

l'école, Emma a été violée : « Les mains gamines étaient très jeunes et malhabiles, inexpérimentées, presque analphabètes, d'autant plus brutales. » (*MG*, quatrième de couverture) Jamais personne n'a dénoncé ce jeu pervers auquel tous les garçons se sont prêtés – tous sauf un, Claude.

« Crier ne servait à rien. Pour supporter, je me disais crier ne sert à rien. » lit-on sur la quatrième de couverture, le seul espace dévolu à la restitution directe de la parole d'Emma. À l'inefficacité du cri répond le refus d'entendre : tous ceux qui pouvaient percevoir les plaintes ont feint la surdité, préférant ignorer sa souffrance plutôt que de l'en libérer. Ce refus d'entendre catalyse, dans la petite communauté rurale, divers troubles de la communication. L'indifférence muette qu'on a opposée aux cris d'Emma a causé, pour la fillette, l'épuisement progressif de tous les moyens verbaux par lesquels elle a tenté de protester, jusqu'à recouvrir les viols d'une chape de silence schizoïde :

> Je voyais sa bouche à l'intérieur essayer de faire des bulles. Elle parlait pour ne rien dire, disaient mes collègues. Elle aurait voulu dire autre chose, mais comment parler à travers une vitre maçonnée cristaux par cristaux, par des gestes répétés chaque jours, des agressions accumulées, quotidiennes, s'agglutinant et coagulant autour d'elle. De la buée à peine, quand elle soufflait.
>
> Quand elle murmurait non.
>
> Quand elle disait non.
>
> Quand elle criait non.
>
> Quand elle voulait dire non.
>
> Quand elle ne pouvait plus le dire.
>
> Qu'elle ne le disait plus, non.
>
> De la buée quand elle soufflait pour supporter. Heureusement, elle soufflait, respirait et rouspétait, souvent. La coquille faisait un bruit étrange quand je la frôlais, un son mat, et si menu. On aurait pu imaginer que les bavardages des autres avaient juste changé de tessiture. Je tendais l'oreille.
>
> Je n'étais pas sourde encore.
>
> Elle s'était emmurée vivante et en transparence. Elle s'agitait tout le temps, sans parvenir à sortir d'elle-même. Elle voulait littéralement s'éclater. (MG, 116)

Près de trente ans plus tard, Emma cherche à extraire ces événements du non-dit dans lequel ils ont été si longtemps maintenus. Elle parvient à élucider certains

détails factuels en interrogeant son institutrice d'alors, établie dans la maison de retraite qui jouxte l'ancienne école primaire et où Emma travaille à mi-temps :

> Elle veut savoir combien de doigts, pour la largeur.
>
> Elle veut savoir combien de phalanges, pour la longueur.
>
> Parce qu'elle voudrait pouvoir l'écrire. Écrire les dimensions, les matières. (*MG*, 121)

C'est par l'écriture que le travail d'auscultation semble se produire, du moins doit-on le supposer, puisqu'il n'est jamais donné au lecteur d'accéder directement au carnet dans lequel Emma traduit le trauma en « des sortes de poèmes hard » (*MG*, 23).

Pour les témoins indifférents, cette surdité et ce silence sont coupables et attirent une forme de malédiction : chacune des trois premières narratrices est en effet atteinte d'un mal affectant son audition, et leur monologue respectif entrelace chaque fois la description de la dysacousie et la réminiscence ou l'intuition confuse des souffrances d'Emma. La première partie, justement intitulée « Otalgie », est narrée par la femme d'un des jeunes bourreaux devenu riche propriétaire vinicole et chez qui Emma est maintenant employée de maison. Le couple bourgeois s'apprête à donner une réception pour réunir les anciens élèves de l'école primaire. La narratrice ne peut prendre part aux préparatifs, étant atteinte d'un étrange mal à l'oreille :

> J'ai mal à l'oreille, ça me gratte, mais vraiment. J'ai mal tout le temps. J'ai mal tout l'espace. Dedans, dehors, où que j'aille, même avec un casque sur les oreilles et de la musique dedans pour me calmer. On dirait que ça me gratte en bougeant. Un bourdonnement, parfois amplifié, selon comment je me tiens. Une rumeur grésillante, insupportable. Il y a un bruit dans le grattage. J'ai un bruit dans ce qui me fait mal. Un bruit de profondeur, revenant. Et je sens quelque chose rayer cette rumeur, rayer l'intérieur de mon oreille. (*MG*, 15)

Un insecte se logeant dans le conduit auditif serait la cause clinique d'une douleur stridente : « elle a des ailes, c'est sûr, elles vibrent, légères, et ça me cisaille, ça me creuse jusque dans la tête comme une perceuse minuscule, et pourtant d'une efficacité extrême, un cri, ça creuse mes nerfs, jusqu'à l'intérieur de la gorge. »

(*MG*, 38) Pour se distraire de son mal, elle s'intéresse à la femme de charge, elle envie sa paradoxale liberté, elle l'observe griffonner dans son carnet, et va jusqu'à le lui dérober pour le lire. Elle pressent dès lors que la réception qui se prépare sera non pas le théâtre de révélations éclatantes ou d'accusations tonitruantes, mais d'une confuse rumeur, d'un silence plus assourdissant et plus douloureux encore que pourrait l'être un cri : « Je sais que je vais entendre les silences moqueurs, je vais entendre ce qui ne se dira pas, plus fort encore. Des non-dits, criés dans mon oreille vivante, dans le vacarme de ma bête, ma douleur. » (*MG*, 44).

« Entendre c'est boursoufler ma douleur. » (*MG*, 51), dit encore cette première narratrice : l'intrication si étroite de l'ouïe et de la souffrance est l'un motif essentiel des réseaux sémantiques qui se tissent dans *Les Mains gamines*. On le trouve reformulé dans la seconde partie, narrée par la mère de deux écoliers de la classe d'Emma, l'un coupable, l'autre, Claude, le seul à avoir refusé de la violer. Atteinte de vertiges qui trouvent leur origine physiologique dans son oreille interne, elle est aussi accablée la nuit par le bruit que fait un loir logé dans l'entretoit au dessus de sa chambre. La souffrance que lui causent les cris du rongeur semble prendre sa source dans les méandres de sa mémoire, d'où procède le véritable vertige :

> Le docteur a dit c'est à cause de votre oreille interne. Je perds l'équilibre lorsqu'on crie fort à côté de moi. C'est handicapant, mais rien de grave. Depuis, tout le monde croit que je vais tomber. Mais seule la voix du loir peut m'évanouir.
>
> Quand il me fait basculer, il me met dans des rêves ou des souvenirs plus aigus que ses cris. Ce sont les étourdissements du passé. Je tombe dans ma mémoire, et ça me donne le tournis. Ça me donne envie de vomir. De me vomir toute entière. (*MG*, 59)

Les souvenirs que les cris de l'animal font ressurgir sont liés à la honte du silence :

> Mon oreille interne est un peu rouillée, mais seuls les cris du loir me déstabilisent.
>
> Ma mémoire.

> Mon fils aîné, il n'avait pas l'âge, au CM2, et personne n'a été redire. Même pas moi. Hier encore, et à chaque fois que je la vois, et même plus souvent encore, j'y repense, je me sens coupable de m'être tue, d'avoir eu tellement honte que j'ai préféré le silence à tout le reste.
>
> […]
>
> Les cris du loir viennent dans mes rêves. Ils ont l'aigu des remords. Ils percent mes souvenirs. Je reviens peu à peu à moi, puis je me lève. Je n'ose pas le déloger. Ses cris me sont très désagréables, à la limite changeante de la douleur, et pourtant ils me sont nécessaires, par je ne sais quelle nouvelle et mauvaise habitude. Ils me donnent des vertiges. (*MG*, 58)

Ainsi enlacés, mémoire, silence et honte sont à l'origine de la dysacousie qui perturbe douloureusement l'ouïe de la troisième narratrice. Témoin privilégiée des attouchements quotidiens subis par Emma, l'institutrice a préféré se taire comme les autres :

> On croit que j'ai plus ma tête, mais je me souviens qu'après les gestes des garçons (tous, tous sauf un), les filles se taisaient. Les filles se taisaient, elles ricanaient. Et moi aussi. Je ne ricanais pas, non, mais je me taisais. Me taire, je le faisais. On croit que je suis à moitié sénile, mais je sais bien que je n'ai rien dit, et ça, ça doit bien y être dans son carnet. Mon silence. (*MG*, 103)

Ce silence coupable est aujourd'hui puni par une « presbyacousie » (*MG*, 99) qui reproduit de manière intolérable la surdité feinte trente ans auparavant :

> Je te dis que je l'ai déjà, la honte, je peux bien crier, on n'entend rien avec les travaux. Je peux bien crier comme une sourde. Je suis sourde, d'ailleurs. Alors je peux bien crier.
>
> Elle disait non, derrière le préfabriqué, les jambes de chaque côté du ruisseau. Elle disait non sous l'escalier. L'escalier, cet escalier qu'ils viennent de casser, les garçons, les ouvriers. Eh si, les ouvriers. Elle disait non. Elle murmurait d'abord, non. À l'époque je n'étais pas sourde. Elle le disait plus fort, non, et elle criait, après, non, non, non. À croire que j'étais sourde, hein, et tous les autres aussi. Les filles. Et ceux du collège, qui fumaient en cachette dans l'escalier. Eh si, ces petits cons du collège, dans l'escalier, ils devaient avoir de la merde dans les oreilles. Et de la poussière dans les yeux. (*MG*, 105)

Comme c'était le cas pour les deux précédentes narratrices, le bruit est le principe d'une souffrance insupportable, rançon de la participation silencieuse au crime quotidiennement perpétré :

> On croit que j'entends pas, mais c'est pas ça, non, c'est pas ça du tout. J'entends pas certains sons, et les autres grossissent par-dessus. J'en ai partout, des sons, quand y'a trop de bruit, partout, partout. Et alors je comprends pas les mots

> tellement j'en ai trop, du son. C'est amplifié, ça me fait un mal impossible aux oreilles. (*MG*, 98-99)

Le refus d'écouter les plaintes d'Emma a enfermé celle-ci dans un mutisme aliénant, comme il a puni les témoins muets par un silence assourdissant.

Dans la dernière partie, narrée par la nièce de Claude et petite-fille de la seconde narratrice, le nœud de silence semble un temps s'assouplir, mais seulement pour se renouer ensuite de plus belle. Claude met en garde sa nièce contre les dangers qu'elle encourt, elle, la fille d'un enfant violeur et de sa silencieuse complice, elle qui a aujourd'hui le même âge qu'Emma en cette malheureuse année et qui chaque jour se rend sur les lieux du drame, « dans la même école, et même, dans la même salle de classe, c'est la même école, la même classe, la même salle de classe. » (*MG*, 42). Pour la prémunir à la fois du crime et du non-dit, Claude nomme les actes, les lui explique :

> Tonton m'a expliqué en détail les noms, les mots, tournantes, viol, crime, viol en réunion, viol collectif, circonstances aggravantes, viol répété. Il m'a dit tu sais, même que ce soient des mains, du moment que ça rentre, c'est du viol. C'est grave. (*MG*, 136)

> Il m'a dit que ça s'appelait un non-dit, et que c'était une sorte de secret, un secret que je devais connaître pour qu'il nous fasse moins mal. (*MG*, 137)

Au cours de la réunion des anciens, à l'écart du groupe, se déroule une scène singulière, éminemment allégorique. Emma et Claude infibulent la fillette au moyen de vers à soie, une profanation dont on ne saurait dire si elle est protectrice ou vengeresse. Devançant ses cris de protestation, Claude la bâillonne (*MG*, 165) tandis qu'Emma la décourage de se plaindre, comme elle-même s'est habituée à se taire : « Elle me dit, ça ne servira à rien de dire non, ils ne t'entendront pas, ils ne t'écouteront pas. […] Elle me dit ça ne servira à rien de raconter, il ne t'écouteront pas, ils ne te croiront pas. » (*MG*, 162-163)

Devant Yann Nicol, pour le journal *Livre & Lire*, Pagano a soutenu qu'une énonciation trop directe du traumatisme en aurait émoussé le caractère inouï et en aurait affaibli la charge pathétique. Elle explique que « la forme du livre

est née de […] la nécessité d'aborder le nœud du livre en tournant autour, sans l'affronter directement, pour ne pas en réduire la brutalité, la gravité – le viol est trop banal et banalisé[9]. » Cette circularité du mutisme s'inscrit diversement dans le texte : ronde sinistre des narratrices autour du secret, cercle combien vicieux du non-dit qui se reporte sur la génération suivante, reprise de l'incipit pour clore le texte ; jusqu'à l'énoncé de cette ultime phrase qui laisse imaginer que le roman entier n'est qu'une des tentatives insatisfaisantes d'une écriture vouée à buter perpétuellement sur le même indicible : « Non, c'est pas ça, recommence. »

3.1.3 « Ne pas en parler » : formes de l'autocensure dans *Un petit viol* de Ludovic Degroote

En 2005, dans un entretien qu'il accorde à Cécile Guivarch pour la plateforme d'actualités poétiques *Francopolis.com*, Ludovic Degroote précise l'origine de son « entrée en écriture » et présente sa démarche poétique :

> J'écris depuis l'adolescence, et j'ignore comment m'est venue cette envie d'écrire ; sans doute y avait-il dans cette pratique à la fois ce qui me permettait d'aborder des choses importantes en moi et que je ne pouvais pas partager en dehors, et une forme de jouissance avec les mots, avec la langue, quand bien même j'ai toujours eu l'impression que la langue, les mots résistaient. J'ai écrit de la poésie la plupart du temps ; il y a eu cependant plusieurs textes de prose – non poétique disons – dans les années 80, et il y en avait eu aussi avant, qui ont disparu. Mes raisons d'écrire : je n'en sais rien ; sans doute quelque chose dedans, là où ça fait mal, qui empêche d'être au calme, d'être serein[10].

Quatre ans après cet entretien, la publication d'*Un petit viol* lève le voile sur ce « quelque chose en dedans, là où ça fait mal » et tente pour la première fois de « partager en dehors » ce qui, pendant plus de trente ans, a résisté à l'écriture. Les faits qui ont fait l'objet de cette autocensure sont les suivants : alors que le jeune Ludovic était à l'aube de l'adolescence, il est entraîné par un ami de la famille,

---

[9] « Emmanuelle Pagano, l'alchimiste », par Yann Nicol, *Livre & Lire*, nº 235 (octobre 2008), p. 2.
[10] « Entretien avec Ludovic Degroote », par Cécile Guivarch, *Francopolis* (décembre 2005), en ligne : <http://www. francopolis.net/francosemailles/ludovicdegroote.htm>

surnommé « *des couillus* » par le narrateur d'*Un petit viol*, dans des caresses sexuelles qu'il n'a pas recherchées mais auxquelles il n'a pas su opposer de résistance. Ces attouchements ont précipité sa sortie de l'âge de l'innocence : « ce soir-là où il a supprimé ce qu'il y avait d'enfance en moi je suis né de ce dégoût » (*UPV*, 15) ; « il a tué ce qui se continuait d'enfance et de candeur en moi je demeurerai naïf mais jamais plus innocent » (*UPV*, 57). Cette naïveté dépourvue de l'ingénuité enfantine, et qui, dans la description qui en est faite, ne diffère pas beaucoup de la niaiserie, est la cause d'un mutisme observé pendant trente-trois ans. Elle est aussi le ressort de ce texte par lequel *l'omertà* est brisée : dans le brouillard de cette niaiserie persistante qui, parce qu'elle entrave le jugement, empêche de nommer, Degroote tente, par une écriture fragmentaire et non ponctuée, de déplier les événements, de « poser les faits » (*UPV*, 77), de leur donner une forme qui épouse l'instabilité de leur évaluation.

Trop jeune à l'époque où les actes se sont déroulés, trop ignorant, trop facilement mystifiable, il lui est impossible de juger de la perversité des gestes subis, si bien que le sentiment diffus d'un interdit d'ordre moral se mue en un interdit d'ordre discursif. Incapable de s'expliquer, de justifier, de comprendre ou de refuser ce à quoi il a pourtant été forcé de prendre part, Ludovic n'aurait su l'exprimer, encore moins le dénoncer. Le bâillon qui étouffe le narrateur, c'est *des couillus* qui l'a d'abord imposé par crainte d'une confession qui le condamnerait. Mais Ludovic a immédiatement intériorisé l'interdit, s'hypnotisant à force d'autosuggestion :

> il me dit c'est notre secret surtout il ne faut pas en parler à personne tu ne dois pas en parler surtout tu ne dois pas en parler à personne
>
> ne pas en parler, ne pas en parler, ne pas en parler,

> c'est promis (*UPV*, 14)

Incapable de concevoir que ce dont il n'a pas pu parler son entourage n'ait pu de soi-même le deviner, Ludovic interprète le silence de ses proches comme autant d'exemples à suivre, d'exhortations implicites à se taire : « pas possible qu'ils ne le sachent ne le soupçonnent pas possible que le monde ignore ce que je ne peux dire que ne soit pas hurlé ce que je dois taire » (*UPV*, 8) ; « sûr que les autres devaient savoir mais se taisaient par crainte du remous » (*UPV*, 37)

Dans son entreprise d'automusellement, le narrateur fait siens des mirages d'exhortations au silence puisés dans un fond commun des règles de bienséance de la parole socialement inscrite, règles tacites pour lesquelles la confession égotique serait irrecevable :

> oh tu nous emmerdes avec tes sales petites histoires tout le monde est passé par là une fois de plus tu te gargarises tu fais l'intéressant (*UPV*, 25)

> x et y diront à mon entourage il aurait dû garder ça pour lui chacun ne déballe pas son petit matériel devant tout le monde tu ne trouves pas
>
> x et y enragent que je me laisse aller à raconter tout ça parler de ce qui ne se fait pas ils ont tellement peur que quelque chose les salisse pour le dire d'un mot ce qui les intéresse dans cette histoire ce n'est pas moi c'est eux ils s'aiment (*UPV*, 27)

> x et y vont encore dire que ce que j'écris est dégueulasse ce genre de choses on le garde pour soi (*UPV*, 49)

Dans les dernières pages de son texte, Degroote oppose tout de même une réserve à ces reproches imaginaires de captativité, argumentant que ce repli sur soi, qui pourrait être pris pour narcissique, n'est en vérité rien d'autre qu'une séquelle traumatique : « cela vous ramène sans cesse auprès de vous-même tant à cause des sentiments honte peur et colère que ça vous inflige qu'à cause de l'incapacité qui se trouve d'en parler pour le dire autrement la préoccupation de soi n'est pas une cause fâcheuse mais une fâcheuse conséquence » (*UPV*, 74).

On pourrait également soutenir que le mutisme persistant dans lequel Ludovic s'est isolé a pu faire office de défense salutaire afin de préserver la part la

plus intime de lui-même des agressions sexuelles et verbales de *des couillus*. Degroote semble d'ailleurs vouloir laisser deviner cette fonction protectrice du silence :

> j'étais donc un adolescent qui se construisait autour du silence
>
> je murais mes silences
>
> blinder la partie la plus sensible celle dont il était devenu dès le moment même de l'expérience impossible de parler en laissant le reste exploser
>
> (*UPV*, 44-45)

Mais comme chez Darrieussecq et Pagano, comme chez Delaume également, cette autocensure séquestre l'intime bien plus qu'elle ne le protège. Tel une chambre matelassée, le silence y tient captif un *je* schizophrène qui aspire à parler – « pour nous délivrer il faudrait sortir de nos silences » (*UPV*, 47) –, autant qu'il s'oblige à se taire :

> la solution se séparer de soi impossible donc pas de solution (*UPV*, 25)
>
> en racontant cette histoire je prends le risque de me séparer (*UPV*, 55)
>
> je ne pourrai jamais me rassembler (*UPV*, 69)
>
> condamné à me taire je ne peux en parler à personne et d'une certaine façon pas même à moi (*UPV*, 71)
>
> parce qu'on est après condamné à une forme de solitude
>
> truc issu de trente-trois ans de questions non soldées avec réduction au silence mais en disant cela de cette façon je bascule dans le fait divers comment donc s'en sortir avec ça c'est-à-dire vivre avec comme on vit avec les morts ou les fous sans qu'on soit vraiment mort ni vraiment fou (*UPV*, 83)

Portant à son point de rupture cette tension entre parole et silence, l'énonciation ne trouve jamais son assise et le discours s'épuise sans que la *catharsis* ait jamais lieu. Le texte se clôt sur deux très courts fragments, le premier attestant de l'échec de la parole à redonner cohésion à la vie du narrrateur : « les mots ne m'aident plus » ; le second figurant un retour à la case départ, sur les lieux et à l'époque du trauma : « le petit Ludovic attend ses parents à la cave ».

3.1.4 « L'asepsie du silence ou du mensonge » : sourdines discursives dans *L'Enfant éternel* de Philippe Forest

« Comment parler lorsqu'on ne songe qu'à se taire, quand on a l'esprit plein d'une crainte si large qu'elle absorbe tous les mots ? Que dire ? Et à qui ? » Ces questions hantent le narrateur – sous les traits duquel on devine la figure auctoriale – de *L'Enfant éternel* au chevet de sa fille malade (*EÉ*, 253). Avant d'être père, avant d'être endeuillé par la mort de sa fille qui, à quatre ans, succombe d'un cancer, avant que cet événement ne le pousse à l'écriture de son premier roman, Philippe Forest était – et est toujours – professeur de littérature. Il ne faut donc pas s'étonner de ce que le récit de la maladie et du décès de sa fille s'accompagne d'une attention toute particulière pour le langage dans et par lequel ces mois de souffrance ont été vécus. Au récit factuel de cette période, rythmée par les traitements médicaux et les séjours hospitaliers, ponctuée de fulgurances d'espérance suivies d'abîmes de détresse, s'adjoint tout naturellement une réflexion sur la valeur des mots et, par delà eux, sur l'hypothétique faculté d'élucidation de la littérature[11] devant le désastre inouï qu'est la mort d'un enfant :

> je transfère l'expérience nue sur laquelle je ne peux rien dans l'univers plus familier de phrases et de pages qui est le mien. Je me donne l'illusion de pouvoir habiter le territoire inchangé de ma vie quand tout se joue si loin des mots. Je n'écris pas mais pour ne pas me perdre dans l'abîme vide de sens du réel, je fais déjà semblant de croire que la maladie est un récit. (*EÉ*, 54)

Or ces mots dont il voulait se faire un refuge sont eux aussi un lieu de déchirures et de falsifications. Car, autour de l'enfant malade, la langue est soumise à des usages codifiés qui visent à protéger la patiente et ses parents des agressions du réel, à la façon d'une chambre stérile : « En milieu hospitalier, la contagion la plus crainte est celle du désespoir. Pour lutter contre elle, on use de l'asepsie du silence ou du mensonge. » (*EÉ*, 298).

---

[11] Les passages et chapitres qu'il consacre au deuil de l'enfance dans les œuvres de Malherbe, de Shakespeare, d'Hugo, de Mallarmé, de Dostoïevski, de Camus, de Joyce fourniront la base des réflexions étayées plus tard dans *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulker, Camus. Essai sur la littérature et le deuil (Allaphbed 5)*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, 131 p.

Forest enregistre les paroles (re)tenues au sujet de leur malheur intime, traquant les formules par lesquelles la cruauté du réel fait insidieusement irruption dans sa vie. Attirent surtout son attention les absences, manques, silences et euphémismes ; tout ce dispositif stylistique et rhétorique censé assainir l'environnement discursif des débordements pathétiques :

> Les critiques vous le diront tous : on reconnaît un écrivain distingué à ce que, affrontant un sujet aussi grave, il évite par-dessus tout l'écueil du pathos. Sourdine mise, pleurs retenus… Ainsi, l'intensité de l'émotion se mesurera-t-elle à l'épaisseur du bâillon posé sur la bouche… Le récit se réduit à quelques images d'adieu tendues de blanc. (*EÉ*, 191)

Symptomatique, l'escamotage pudique et anesthésiant du mot « cancer » est l'objet d'observations récurrentes. Ainsi en va-t-il des formules aseptisées propres aux publications nécrologiques : « Dans les faire-part de décès, le cancer est désigné par un euphémisme codé. Le disparu a été emporté par "une longue et cruelle maladie". » (*EÉ*, 272). De la même manière, les médecins usent d'un vocabulaire nosographique, voire de formules plus résolument technolectales, qui agissent à la manière de capitons protégeant leurs allocutaires de la brutalité du réel qu'ils suggèrent :

> Le mot CANCER n'est jamais prononcé. On parle de « remaniement », puis de « lésion », de « grosseur », de « tumeur » enfin. Puis l'on passe aux termes plus techniques : « sarcome osseux » se divisant en « ostéosarcome » et en « sarcome d'Ewing ». L'apprentissage de la mort est une longue pédagogie dont nous épelons ici les rudiments, le B.A. BA de terreur. La technique rodée par les médecins est simple. Elle consiste à ne rien dire sinon ce qui est susceptible d'être entendu pour avoir déjà été deviné. (*EÉ*, 53)

La rhétorique du discours médical répond également à la nécessité de différer voire de suspendre le moment de la diction, au besoin de l'entourer d'une épaisseur discursive pour en amortir le choc. C'est ce qu'analyse le narrateur, lorsqu'il rapporte dans un discours direct libre entrecoupé de ses remarques, l'argumentaire par lequel le chirurgien cherche à lui faire comprendre les risques que comporte l'opération du bras de sa fille :

> Rien n'interdit donc de penser qu'en profondeur les dégâts sont plus considérables qu'on ne l'avait précédemment pensé. Or, l'intervention n'a de

> justification thérapeutique que si elle se solde par le retrait de toute la masse tumorale. Quel qu'en soit le prix…
>
> (Nous y venons doucement.) L'humérus sera donc ôté et probablement l'épaule qui perdra de ce fait toute mobilité. […] À ces réserves près, l'avant-bras et les doigts ne perdront rien de leur mobilité. Il faut cependant être averti du fait suivant…
>
> (Nous y sommes.) Il n'est pas exclu qu'au cours de l'opération un geste non conservateur soit improvisé. (« Geste non conservateur » est un euphémisme médical qui signifie : amputation.) (*EÉ*, 114)

Par ses commentaires, Forest parvient à donner de la langue et de son usage l'idée qu'il ne s'agit pas seulement d'un moyen de connaître le monde et de lui donner sens, mais bien plutôt d'un conducteur à la transitivité variable, une sourdine qui risque d'atténuer l'insupportable stridence du réel.

L'estompement de la parole accompagne l'affaiblissement de la fillette, jusqu'à ce que toutes deux s'éteignent dans ce « moment froid de silence à partir de quoi tout s'immobilise. » (*EÉ*, 384) Ainsi le dernier souffle de l'enfant mourant est gros de tout ce qu'elle n'aura jamais pu dire :

> Tout à coup, il est trop tard. Ce n'est pas encore la mort mais, hors du sommeil comateux, déjà le silence. Il aurait fallu parler plus tôt. Mourants, vous ne vous direz pas vous enfonçant dans le noir, vous ne proclamerez pas que le rideau, sur la farce, est tombé et, ce rideau tombant, il ne vous restera pas même le souffle d'un dernier « non » sous la main de pierre et de feu qui courbe vers la terre entrouverte. Dans l'agonie, on pose sur la bouche des morts un bâillon. Et la tombe scelle le silence. (*EÉ*, 384-385)

Le silence est aussi celui des adultes, parents et médecins, lorsqu'ils accompagnent, impuissants et muets, les derniers instants de la fillette :

> Voilà, nous y sommes, n'est-ce pas ?, dans le froid sans mots de l'instant. […] Le chirurgien lui-même a cessé de parler ; il a interrompu, au milieu d'une phrase, le fil insuffisant de ses explications et réprime sans bruit un sanglot. Quand meurt une enfant de quatre ans, il n'y a plus rien d'autre à faire que de pleurer. […] Tous trois quelques secondes échouent à parler et lui, cherchant à maîtriser sa voix, debout, presse ses doigts sur ses paupières. (*EÉ*, 385-386)

La mort annihile ensuite jusqu'à l'existence discursive du défunt, dont on se retient de parler et qui ne s'incarne plus que dans une certaine qualité particulière et paradoxale du silence :

> De celui qui est mort, plus personne ne parle. Ce n'est pas tant qu'il ait disparu… Il n'a jamais été là. Quand on fréquente l'Institut depuis longtemps, on commence à entendre, à la façon d'une hallucination très claire, cette perpétuelle rumeur de silence qui absorbe les noms, efface les corps. (*EÉ*, 296)

La longue agonie de la fillette aura donc constitué, pour le père, l'apprivoisement douloureux d'un silence imposé et multiforme : celui des atténuations euphémistiques et des procédés rhétoriques qui enveloppent l'énonciation de la souffrance de l'enfant dans une ouate étouffante, mais aussi celui de la mort elle-même, devant laquelle les mots sont si vains qu'ils deviennent imprononçables.

3.2 Aux limites du sens et de la signification : déconstruire, reconstruire la transitivité

Dans les isotopies qu'ils déploient, ces quatre récits ainsi que les deux premiers dont l'analyse a fait l'objet des chapitres précédents affichent des constantes rendues d'autant plus étonnantes que leurs intrigues et leurs procédés narratifs divergent passablement. D'un texte à l'autre, les circonstances qui déterminent la souffrance de l'enfant varient considérablement : la fatalité de la maladie chez Forest, la perversité vicieuse des adultes chez Degroote et Sallenave, la cruauté enfantine chez Pagano, la folie barbare du père chez Delaume, la négligence impardonnable de la mère chez Darrieussecq, ne sont pas assimilables l'une à l'autre. Or ces diverses causes ne font pas l'objet d'une attention soutenue dans la narration, sinon sous la forme d'une interrogation persistante et intrinsèquement insoluble : pour ces écrivains, il est vain de chercher une raison à l'aporie. Dans l'impossibilité d'assigner une signification à l'insensé, il reste, aux auteurs, à faire porter le travail textuel sur ce que cet insensé *dit* de la signification, ce qu'il *fait* au langage.

Pour employer la terminologie jakobsonienne, la transmission du message n'est pas seulement entravée par des perturbations dans le « canal » de la

communication : elle souffre surtout d'une défaillance affectant le « code ». Dans chacun des quatre récits considérés dans ce chapitre, la langue, que l'idéologie de la communication voudrait pourtant réduire à une simple « technologie » du discours, voit sa transitivité perturbée par la confrontation avec un objet qui excède le *logos*. Plutôt que de s'effacer dans la plus parfaite transparence, elle est frappée d'inanité et oppose une résistance à la conduction du sens. Prenant diversement acte de l'insuffisance du langage devant une réalité traumatique, les quatre auteurs n'en accomplissent pas moins un travail de refondation sémiologique et de remotivation sémantique. Sondant la matérialité du signe linguistique et l'étrange opacité du lexique, ils utilisent cette résistance comme un déflecteur de transitivité et ouvrent des voies nouvelles de signification.

3.2.1 L'écueil de l'*inopia*

Si le silence est assigné à la signification, c'est certainement parce que, dans les textes considérés, il est souvent aussi éloquent que le langage. « Le mutisme prenait en charge tout ce que j'aurais eu à dire », constate rétrospectivement la narratrice de *Tom est mort* (*TEM*, 125), tandis que dans *Les Mains gamines*, la mère de Claude se souvient de la lourdeur terriblement éloquente du silence qui règne après son accouchement, pendant que la sage-femme l'excise et l'infibule à son insu : « La sage-femme se taisait très fort. […] Son silence était plein, plein à craquer. » (*MG*, 61) Cette proposition peut cependant être inversée de manière à faire émerger le doute porté sur la faculté du langage à rendre raison du monde : si le silence dit aussi bien que la parole, c'est sans doute également que le langage dit aussi peu, ou aussi mal, que le silence.

Dans la dernière partie du récit d'Emmanuelle Pagano, la toute jeune narratrice rêve non pas d'un prince charmant, mais d'un troubadour, d'un poète dont les faits d'armes seraient faits de lettres :

> Il aura des mots pour mes inquiétudes.
>
> Moi c'est ça qui me manque, des mots.
>
> Les mots, je crois bien que ça peut remplacer les fils pour les sutures des plaies. Mais trouver les mots, c'est bien plus dur que la couture, que passer le fil dans le chas. J'adore ça, passer le fil dans le chas des aiguilles, alors que maman et mamie elles détestent. Elles n'ont pas de patience. […]
>
> Mais les mots c'est bien plus compliqué. (*MG*, 149)

Trouver les mots, les passer dans le chas trauma pour retisser la trame d'un discours, c'est ce travail minutieux et trop souvent contrariant que cherchent à accomplir les auteurs considérés. Comme la jeune protagoniste de Pagano, les narrateurs des récits de Degroote, de Darrieussecq et de Forest se heurtent à l'*inopia* (en latin, le « manque »), c'est-à-dire, d'après Cicéron et la tradition de la rhétorique classique[12], l'absence d'un terme approprié qui explique la naissance de la figure, ultime recours stylistique permettant de pallier une insuffisance linguistique.

Le titre du récit de Degroote est une énigme sémantique que la collection des fragments auxquels il donne le nom tentera vainement de résoudre. *Un petit viol* : un *petit* viol, qu'est-ce à dire ? Cette étrange caractérisation qualificative d'un acte que la doxa contemporaine juge inqualifiable pose le problème de l'arrimage du mot à ce qu'il doit désigner. L'atténuation que la stylistique autorise, l'axiologie la permet-elle ? Dans le cadre de l'analyse du roman de Danielle Sallenave, on a pu mesurer combien *nommer* est toujours *juger*. Là où Mado, pour se soustraire à une évaluation doxique qu'elle ne partageait pas, se voyait contrainte de suspendre

---

[12] Le passage du *De oratore*, dont la citation et le commentaire dans les siècles classiques ont donné lieu à la théorie dite « de l'*inopia* », est le suivant : « Le dernier groupe, le troisième, celui des métaphores [mais l'argument s'applique à l'ensemble des tropes majeurs, et de manière générale, au fonctionnement tropologique de la signification], a un domaine très vaste. Il a dû sa naissance à la nécessité, sous la contrainte du besoin et de la pauvreté [en latin : *quem necessitas genuit inopia coacta et angustiis*], puis l'agrément et le plaisir l'étendirent. […] Donc ces métaphores sont des espèces d'emprunts grâce auxquels nous prenons ailleurs ce qui nous manque. » (Cicéron, *De l'orateur. Livre troisième,* édition bilingue, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1930, p. 61.)

l'acte de nomination, Ludovic Degroote, lui, affronte le problème beaucoup plus directement.

De fragment en fragment, il cherche à mesurer ce qui, dans la valeur sémantique du mot *viol*, correspond à son expérience, et, constatant toujours avec désarroi la non-coïncidence du mot à la chose, propose des solutions stylistiques qui permettent de contourner l'évaluation de l'événement et d'admettre une part d'incertitude dans la distribution des rôles qu'elle impose. La formule du titre fait partie des compromis stylistico-axiologiques destinés à faire ressentir l'impropriété du mot *viol*, mais d'autres combinaisons sont aussi envisagées :

> quand je lis le journal je lis toujours les histoires de viol trente ans que je me demande si mon truc aussi ça tient du viol si le mot est bon si au fond ma responsabilité de tout ce qui est arrivé ne m'interdit pas de devenir victime moi aussi j'ai eu du plaisir de quoi je ne peux pas être victime le piège est simple c'est pourquoi j'ai intitulé ce récit un petit viol j'avais pensé à un viol sans importance or c'est un peu long qu'est-ce que je pourrais dire à quelqu'un qui inceste tournante violent viol dans mon histoire il n'y a pas d'agression pas de coup juste les gestes qui font jouir fabriquent de la honte vous polluent pour le reste du temps et vous forcent à vivre dans des voies si séparées qu'on se demande comment on pourra tenir en soi possible que ce soit moi qui ai pensé la violence là-dessus je ne suis pas sûr qu'elle m'ait été livrée dès le départ
>
> autres titres possibles un viol par inadvertance un viol par consentement mutuel
> (*UPV*, 12.)

« Petit », « sans importance », « par inadvertance », « par consentement mutuel », autant de « caractérisèmes[13] » destinés à rendre perceptible la tension entre l'irrationalité de l'événement et son évaluation linguistique par le biais d'une réduction qualitative appliquée à un acte tenu pour démesuré. Or cette singulière minimisation de l'incommensurable fait elle-même l'objet d'une réflexion qui tend à en démontrer l'inefficacité. Même diminué par la caractérisation oxymorique, le mot *viol* demeure inadéquat : « réduire quoi puisque pas viol ni même petit ou de moindre importance qu'un sans importance » (*UPV*, 64). Si bien que la

[13] C'est-à-dire l'unité de caractérisation, quelle que soit la nature des mots dans laquelle elle s'incarne (adverbes, adjectifs, noms, verbes, etc). *Cf.* Georges Molinié, « Chapitre II. Actualisation et caractérisants généraux », dans *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1986, p. 33-52.

caractérisation s'autonomise au point d'acquérir elle-même la valeur dénotative refusée au mot caractérisé :

> un petit viol c'est dire à peu près un viol sans importance et si pas viol se garder le petit sans importance
>
> violé sans peine sans quoi pas viol (*UPV*, 16)

En toute logique, cette attention portée à l'extension du mot *viol* conduit Degroote à se référer au dictionnaire, ultime garant des limites exactes du champ dénotatif que recouvre le terme, et à constater une fois de plus combien son expérience l'excède, ou plutôt s'y soustrait :

> par acquit de conscience je regarde à nouveau la définition du mot viol dans le petit robert on n'évoque que les femmes ce qui montre bien que ce terme est abusif dans le cas qui nous occupe
>
> pour peu qu'en plus j'en aie joui (*UPV*, 68)

Une formule de cette dernière citation doit retenir l'attention, parce qu'elle comporte une syllepse fondamentale sur laquelle repose tout l'enjeu métalinguistique du recueil de fragments. La consultation du dictionnaire conduit Degroote à trouver, au regard de son expérience, que le terme viol est *abusif*. Le contexte restreint d'utilisation dans la phrase concernée encourage bien sûr à entendre, derrière cet adjectif, l'expression « abus de langage », désignant communément l'impropriété d'un signe linguistique en regard de son référent. Mais la plurivocité de cette famille de mots – l'adjectif « abusif », le substantif « abus », le verbe « abuser » et son participe passé – permet des nuances dont Degroote joue avec beaucoup de finesse.

Cherchant à nouveau à faire ressentir l'impropriété du mot *viol*, l'écrivain s'interroge : « employer le mot viol si petit soit-il n'est-ce pas abuser de la réalité » (*UPV*, 43). Un glissement sémantique est perceptible de l'expression *abus de langage*, où le complément du nom est ce dont on fait un usage immodéré, à la proposition *abuser de la réalité*, où le complément d'objet désigne le référent qui subit le préjudice d'une trahison et détermine une distribution implicite des rôles

du corrupteur (le langage) et du corrompu (la réalité). Lorsqu'on envisage cette dernière acception, où le verbe « abuser » inclut le sème de la perversion, dans le contexte large du récit de Degroote, de son thème et de son titre, on ne peut manquer de songer également à la valeur qu'ont récemment prise le substantif « abus » et le participe passé « abusé » dans le discours social contemporain. À la faveur d'une réduction métonymique, ces mots sont couramment employés en tant qu'euphémismes de « viol » et « violé », tout particulièrement à l'égard de victimes enfantines (dont on « abuse » implicitement de l'innocence). Si bien que cet usage métonymique s'est répandu au point d'accéder à la lexicalisation et de constituer l'acception dominante de ces termes lorsqu'ils sont employés absolument.

Cette syllepse sur « abus » (et les mots de même famille) constitue un pivot thématique du texte. Elle consiste à faire s'entrelacer deux circuits sémantiques : celui de l'abus sexuel subi trente ans plus tôt, et celui de l'abus de langage que constitue, de l'avis du narrateur, l'emploi du mot *viol* pour désigner ces attouchements. Lui qui n'a pas su résister au premier s'acharne, par l'écriture, à esquiver le second au moyen d'un pétrissage opiniâtre de la langue. La mobilisation d'un arsenal de procédés stylistiques – au premier chef, la caractérisation oxymorique – vise à prendre la pleine mesure de l'extension des mots et, lorsque nécessaire, à travailler hors d'elle, dans la limite tremblante de la signification.

L'usage particulier que fait Degroote de la caractérisation, attribuant à l'objet des traits qui sont contraires à ceux que la *doxa* (si ce n'est la sémantique) lui reconnaît, trouve un écho dans un passage du roman de Marie Darrieussecq. La narratrice cherche à évaluer si le vertige dont elle a été durablement saisie à la suite de la mort de Tom porte bien le nom qu'on a coutume de lui donner : « deuil ». Sa réflexion s'élargit rapidement pour porter non pas uniquement sur

l'impropriété du mot « deuil », mais sur l'inanité de l'ensemble du lexique usuellement destiné à décrire un événement aussi inouï :

> On m'a souvent servi le mot, mais je ne m'en contente pas. Que *ça* soit contenu dans un mot qui entre dans le dictionnaire, un mot que chacun peut utiliser… Je voudrais un mot à moi, un mot pour moi seule. On devrait, quand on perd Tom, pouvoir entrer dans un nouveau vocabulaire, on devrait se voir délivrer un dictionnaire à soi, dans une nouvelle langue. Stuart dit que je suis obsédée par les mots. Ce n'est pas tant qu'il faudrait un nouveau mot (bien qu'un mot spécifique pour *ce deuil-là* serait déjà un peu de soulagement). Je veux bien ne pas en demander plus que ceux qui se contentent des mots *perte*, *chagrin*, *épouvante* ou *deuil*. Mais qu'il nous soit permis, à nous les endeuillés, de les réserver à notre seul usage. Qu'on ne vienne pas me parler de chagrin pour la mort d'un chien, sauf si on a quatre ans et demi. Que les mots restent neufs, à disposition, qu'on n'ait pas à les exagérer, à les renforcer, à les faire précéder de « grand », de « immense », parce que ça ajoute à la fatigue et à l'impuissance. (*TEM*, 67-68)

L'incommensurabilité de la situation dans laquelle se trouve la narratrice requerrait, pour être convenablement exprimée, une langue tout aussi singulière, intacte, dont les mots n'auraient pas encore été émoussés par des emplois impropres. Dans ce contexte, la caractérisation, tour grammatical visant à rendre aux mots leur prime intensité, est précisément ce qui signale leur érosion. Chez Darrieussecq comme chez Degroote, les mots pris pour eux-mêmes ne suffisent pas à signifier le drame. Là où le second détourne astucieusement la caractérisation pour montrer l'impropriété du mot « viol », la première refuse de jouer le jeu de l'intensification cosmétique pour éviter de gommer la vacuité du lexique devant le trauma.

À vouloir prendre sans cesse l'exacte mesure de l'écart qui sépare les mots, outils du *logos*, du monde déraisonné dans lequel l'a plongée la mort de Tom, elle en vient à faire porter un doute sur leur transitivité même. Comme l'était le dialogue de *Viol*, la narration de *Tom est mort* est émaillée de modalisations autonymiques qui signalent sans relâche la non-coïncidence des mots au monde ou mettent en évidence leur caractère conventionnel. La suite de l'incipit est exemplaire de ce surplomb méfiant à l'égard des images éculées dont est fait le bavardage quotidien :

> Ça fait dix ans que Tom est mort. Dix ans maintenant. Mais la date ne s'est pas inscrite au fer rouge, comme on dit. Quand Tom est mort j'étais dans une période où, justement, je ne savais plus très bien quel jour on était. Pour mon mari, ce n'est pas pareil. La date s'est inscrite au fer rouge dans sa tête, dit-il. Sa vie a basculé autour de cette date. Moi aussi ma vie a basculé. Mais ce ne sont pas les mots que je dirais. (*TEM*, 7)

« Comme on dit » : cette modalisation autonymique est abondamment employée par la narratrice non pas dans le but de fonder un « *un* de coénonciation »[14], mais au contraire, de souligner la distance qui sépare les usages communs de la langue, ces « Phrases entendues. Phrases dites. » (*TEM*, 159) qui appartiennent à tout le monde (c'est-à-dire à personne en propre), de l'effrayante singularité d'un contexte auquel ils ne sauraient parfaitement s'adapter. De sorte que la révocation de la coénonciation, « ce ne sont pas les mots que je dirais », ne donne pas lieu à une nouvelle proposition lexicale ; en clôturant ce passage relativement autonome, elle laisse suspendue la quête de meilleurs mots, donnant à penser qu'elle ne pourrait se solder autrement que par un échec. « La date s'est inscrite au fer rouge », « ma vie a basculé » sont deux formules usuelles par lesquelles « on » désigne ordinairement un bouleversement dans la trame d'une vie. Or la mort de Tom excède ces expressions, non seulement par l'intensité du séisme qu'elle constitue, mais avant tout par l'affront qu'elle fait au langage. Elle est « comme une borne dans le temps, comme un avant et un après, comme un impact dans notre langue » (*TEM*, 91).

Prenant acte de l'impossibilité de traduire cette rupture linguistique dans le vocabulaire de la raison, d'exprimer le monde « d'après » dans la langue « d'avant », la narratrice s'applique à rendre opaques les formules usuelles ou à en restituer toute la vertigineuse impropriété. Il en est ainsi, par exemple, de la malheureuse expression, « *on commençait à désespérer* » (*TEM*, 81 ; l'auteur souligne), par laquelle le commis de la morgue lui fait savoir avec quelle impatience il

---

[14] Les modalisations autonymiques et la coénonciation ont fait l'objet de développements dans la section 1.2.2.

attendait son appel. Qu'a de commun la détresse d'une mère endeuillée et le léger agacement administratif ? Si le mot *désespoir* peut être employé pour désigner le second, cela ne devrait-il pas le rendre inapte à restituer l'intensité de la première ? Au sujet de la préparation de la cérémonie, elle dit encore : « Je voulais Tom débarrassé des fétiches. Nu et pur, si ce mot a un sens. » (*TEM*, 83). Le doute porté sur la transitivité du mot « pur » donne à percevoir sous cette expression convenue un de ces fétiches pittoresques dont elle souhaite précisément dépouiller la langue. Ce n'est pas seulement le lexique lié au deuil ou à la mort de Tom qui est frappé d'inanité : la perte de sens se généralise pour affecter jusqu'aux mots les plus usuels, les moins chargés d'affect : « L'étreindre, une dernière fois. Toucher ses cheveux si soyeux. Le toucher, l'emporter – *soyeux*, qu'est-ce que ça veut dire ? » (*TEM*, 26) Chaque lexème pouvant faire l'objet d'une égale méfiance, c'est, en définitive, toute la langue qui s'abîme dans ce doute porté sur sa faculté à signifier. Ne restent que des mots « vidés de leur sens, comme des poulets, comme des canards qui courent avec un jet de sang là où était leur tête. » (*TEM*, 44).

La restitution du trauma dans la langue engendre toujours un reste, une complexité confuse qui excède les mots et qui rend perceptible l'érosion des signes linguistiques, à la façon dont l'incomplète restitution du souvenir ou l'impossible narration du rêve éprouvent les facultés du récit[15]. C'est dans cette érosion et dans ce reste, plutôt que dans le texte péniblement édifié, que s'inscrit la mort de Tom, rendue plus inaccessible encore précisément par cette tentative de la saisir par le langage :

> Peut-être y a-t-il des unités de mémoire comme il y a des unités du langage. Peut-être le souvenir peut-il se diviser en fragments de plus en plus petits, jusqu'à trouver les noyaux, les atomes. La mémoire n'est pas un grand récit. Les mots y sont des souvenirs de mots, des souvenirs de phrases dites. Les images et les sensations n'y existent qu'à travers nous. Mettre des mots là-dessus, c'est comme essayer de raconter un rêve, et Tom est dans ce bazar-là. Il n'est plus que là-dedans. (*TEM*, 14)

[15] Au sujet des enjeux liés à la mise en récit, voir la section 5.2.2.

En montrant l'œuvre d'effritement que le trauma fait subir à la langue, Marie Darrieussecq fait s'entrechoquer le vertige de l'usure des mots – « Est-ce que ça reste intact, par écrit ? Est-ce qu'à la fin tout sera usé ? » (*TEM*, 29) – et la douleur de la perte, dont l'acuité demeure, elle, inaltérée – « La souffrance est inusable. » (*TEM*, 101) C'est aussi la conclusion à laquelle arrive Ludovic Degroote :

> je ne peux rien épuiser de cette chose je ne peux que la répéter et la répéter ne l'use pas c'est pour ça que je ne peux pas m'en sortir je ne peux que vivre avec sans mesurer si l'avoir écrite et la mettre à jour lui donne moins de poids probable que je me leurre car à l'inquiétude de ce qui demeure s'ajoutera l'inquiétude liée à ce texte (*UPV*, 91)

L'énonciation de l'insensé ne peut qu'engendrer un reste coriace, « ce qui demeure » et qui déborde du cadre même le plus souple que le lexique assigne au réel.

Cette usure des mots devant la mort de l'enfant est un fil que suit également Philippe Forest dans *L'Enfant éternel*. Comme dans *Un petit viol* et *Tom est mort*, un événement, daté, circonstancié, détermine le moment à partir duquel la langue commence à se déliter. Dans le récit de Forest, cet événement atteint d'autant plus le langage qu'il est lui-même de nature discursive : il s'agit du diagnostic que l'oncologue de Pauline formule et dans lequel le technolecte scientifique vibre d'un nouveau timbre, insensé, pathétique. Comparant le discours du médecin aux traités médicaux qu'il a consultés, le narrateur enregistre le gouffre qui se creuse dans la valeur sémantique du vocabulaire : « Les mots prononcés en fin de semaine sont presque les mêmes [que ceux que l'on peut trouver dans les dictionnaires scientifiques] lorsque, dans les locaux de l'Institut, nous reçoit celui qui deviendra le docteur de Pauline. […] Le sens des mots pourtant a changé. » (*EÉ*, 55)

Du point de vue du médecin, et si l'on emploie la terminologie d'Austin[16], le diagnostic est vraisemblablement un énoncé *constatif*, c'est-à-dire un énoncé pouvant être soumis à l'attribution d'une valeur de vérité en ce qu'il désigne une réalité (la maladie, tout du moins ses symptômes) qui existe indépendamment du discours que l'on tient sur elle. En revanche, pour le narrateur de *L'Enfant éternel* – mais on pourrait sans doute observer la même différence pour tout patient confronté à la parole de son médecin –, le diagnostic acquiert une force illocutoire considérable : il fait exister la maladie, provoque un affect (soulagement ou accablement), détermine des actions à entreprendre (le traitement), balise une nouvelle temporalité (celle de la cure). Surtout, dans *L'Enfant éternel*, cette performativité se retourne contre ses propres moyens. Pour le narrateur, le diagnostic de Pauline est en effet non seulement un acte *de* langage, mais il constitue de surcroît une action exercée *sur* le langage. En intervenant dans le monde, en conférant une existence à la maladie de Pauline, en obligeant à admettre l'inouï, le diagnostic infléchit en retour – et simultanément – le sens des mots par lesquels lui-même existe et agit.

Ce premier trébuchement du sens inaugure une progression par laquelle la langue se voit frappée d'une inanité croissante devant un réel dont l'implacable cruauté va, elle aussi, grandissant. De rémission en rechute, d'espoir en détresse, le manège de la cure impose sa logique terrifiante et, privant le monde de son sens, dépouille également le narrateur des moyens d'expression. Il ne lui reste qu'à faire état de la trop grande pauvreté des mots pour traduire tant l'extrême souffrance :

> On ne sait pas les mots qui diraient les dents de douleur et leur travail patient sur les nerfs, leurs morsures et le bras qui enfle mentalement pour prendre des proportions d'agonie. (*EÉ*, 62)

que la plus profonde gratitude à l'endroit des médecins :

---

[16] John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane [*How to do Things with Words*, Oxford, 1962], Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970, 189 p.

> Vous hésitez à les saluer, les remercier. Mais vous vous dites qu'il y a des gratitudes telles qu'il n'est pas possible de les exprimer, qu'un simple « merci » n'aurait tout simplement pas de sens au regard de l'enjeu qu'ils connaissent autant que vous. (*EÉ*, 122)

> Je ne me souviens plus très bien mais je crois que nous ne l'avons pas remercié. Nous ne connaissions pas de mots pour cela. Nous étions dans la stupéfaction la plus absolue de l'espoir retrouvé. (*EÉ*, 366)

L'agression du réel affecte la langue en faisant porter le doute sur sa fiabilité de la valeur dénotative du langage. Or, en retour, cette érosion de la signification trouble la perception du monde en dissolvant les contours des choses abstraites ou tangibles dont il est fait :

> Il n'y a plus de mots pour dire ce que vous éprouvez et si les mots manquent, alors se dérobent avec eux les sentiments ordinaires que, dans la vie des autres, ils servent à nommer. (*EÉ*, 119)

> On ne sait plus voir les fleurs parce qu'on a oublié leurs noms. La magie se défait et il ne reste plus qu'un fouillis de couleurs et de formes, enfoui dans le vert. Faute de mots, la figure du monde s'en va, brouillée de myopie. (*EÉ*, 164)

L'*inopia*, l'absence de mots pour dire l'inouï, fait écho à un autre manque, dont la menace est encore plus réelle. C'est l'amputation du bras de Pauline : au caractère insensé du « geste non conservateur » – pour reprendre la périphrase technolectale – répond l'inanité de mots estropiés, vidés de leur sens et privés de leur fonction de communication :

> Vous cherchez dans votre tête les mots avec lesquels vous expliquerez à l'enfant le bras manquant. […] Mais dans votre tête tourne un disque blanc, une sorte de comptine folle et rudimentaire par laquelle vous espérez lasser le sort, le convaincre de renoncer à son gage sanglant de chair. (*EÉ*, 119-120)

Sous l'amputation du membre, l'ultime disparition se laisse deviner : celle de la fillette, emportée par la maladie. Or, la mort de l'enfant réclame malgré tout, et avec une urgence à la mesure de l'inouï, son expression :

> Quand nous nous sommes rendus à la consultation qui suivit le scanner, nous nous attendions à heurter de plein fouet un mur dressé, à rentrer dans l'impossible… Non pas l'« impossible » tricheur dont j'avais entendu parler dans les livres et qu'exploitent, de poème en poème, toutes sortes d'imposteurs lettrés… Non, quelque chose de beaucoup plus tangible comme le moment de dégoût où il faut expliquer à une petite fille de quatre ans qu'elle ne vivra plus…

> Où il faut dire malgré tout une vérité pour laquelle aucun langage n'a jamais été pensé… (*EÉ*, 347)

Pour le narrateur de *L'Enfant éternel*, cet insensé qui commande l'énonciation n'est pas simplement un thème à traiter, c'est une gageure à tenir, un défi d'autant plus difficile à relever qu'il handicape précisément les moyens de sa réussite. Du diagnostic initial au décès de Pauline, une montée en tension anime le récit : l'aggravation de la maladie et l'assombrissement du pronostic révèlent l'inouï auquel doit se confronter la parole, mais ils précipitent aussi le profond travail de sape qui affecte les moyens de l'expression.

3.2.2 Un levier de refondation sémiologique : la matérialité des mots

Une formule de Philippe Forest résume bien l'enjeu commun à ces écritures : chacune fait en sorte « que quelque chose de presque impensable, pour quoi le langage – croyait-on – n'avait pas été fait, se dise entre les mots. » (*EÉ*, 300) L'intrication de l'impensable et de l'indicible se joue à double sens : l'inouï prive les moyens de la parole ou la frappe d'inanité, tandis que le lexique contraint l'appréhension du réel, reconfigure l'informe pour l'adapter à des contenus sémantiques et axiologiques qui lui préexistent et qui lui donnent l'aspect rassurant des choses connues et maîtrisées. Sensibles à l'effarante invraisemblance de la souffrance enfantine et affectés de vertige devant un monde qui ne répond plus à aucun ordonnancement logique, les auteurs cherchent non à plier le réel pour qu'il s'ajuste à la langue, mais à imposer à la langue d'épouser dans ses contours syntaxiques et dans sa chair lexicale la fondamentale aberration du réel.

L'inanité de la langue conduit à disloquer le processus de signification de sorte que le signe linguistique s'autonomise de sa valeur sémantique, autorisant les

auteurs à le considérer en lui-même, dans toute son étrange matérialité. Cette réification des mots est tout particulièrement perceptible dans les récits de Darrieussecq et de Degroote. Pour le narrateur d'*Un petit viol*, le lexique vulgaire employé pour désigner les organes encombre les bouches – la sienne et celle de *des couillus* – et figure en cela les gestes du « petit viol » :

> ça marche des bites aux mots
> dans sa bouche il y a ma bite et des mots
> je me rappelle les mots mieux que les bites
> dans ma bouche il y a sa bite je crois mais pas de mots (*UPV*, 30)

> bite queue couille vit tous ces mots rentrent dans la bouche je ne le savais pas
> mots parfois qui viennent trop tôt (*UPV*, 33)

Le fonctionnement sylleptique de ces fragments, qui fait s'entrechoquer la profanation corporelle et la ruine du langage, est à nouveau perceptible dans le double sens du verbe « venir » ayant ici comme sujet « les mots », mais qui, dans son acception la plus familière, signifie aussi « atteindre l'orgasme »[17]. Les mots comme les organes sont l'instrument d'un viol, mais d'un viol d'autant plus « petit » et incertain que les lésions qu'il cause ne sont pas d'ordre physique : « je crois que le Code pénal réclame qu'il y ait pénétration pour parler de viol or il a laissé mon anus intact et la pénétration de l'esprit ne dilate rien » (*UPV*, 56). Il demeure que dans leur matérialité, leur façon de forcer les lèvres et d'occuper les bouches, ce sont les mots eux-mêmes qui gênent la parole : « pas facile de parler avec ça dans la bouche » (*UPV*, 84). Si bien que le récit, comme la semence, ne parvient pas à être évacué ; il doit être ingéré : « ça ne se raconte pas ça s'avale » (*UPV*, 53). Parce qu'elle est le lieu de la profanation, la bouche est inapte à porter la parole :

> la seule façon de vivre avec ça et de ce fait avec moi c'est de calfeutrer les plaies
> de parler à travers ailleurs

[17] On retrouve semblable syllepse sur le verbe « venir » plus loin dans le texte : « le sens est une question d'ordre et l'ordre vient comme il peut / nous aussi nous venons comme nous pouvons » (*UPV*, 63).

> alors ça sort par tous les pores de ma peau, ça sort comme ça peut et ça dit toujours autre chose c'est la seule façon dont je peux cohabiter avec ma tête (*UPV*, 57)

Ces fragments du texte de Degroote font écho à la formule de Forest : chacun tente d'inscrire la parole hors de son lieu consacré, dans la conviction que la souffrance ne peut se dire qu'« entre les mots » ou « à travers ailleurs ».

Sans pour autant en faire l'instrument d'une agression ni chercher à en déplacer l'origine, la narratrice de *Tom est mort* ne cesse, elle aussi, de faire apparaître le caractère physique de la parole, accordant son attention au mouvement des lèvres, étrange et comme disjoint des mots qu'elles articulent, ces lèvres dissociées des phonèmes, comme le doublage des dialogues d'un film :

> Je regarde les lèvres bouger autour de moi. Mon mari répond *yes*. Les bouches entourent les mots. Trois ou quatre jours avant, j'ai vu, en version australienne, un film de Louis de Funès, un film de mon enfance. La bouche de De Funès fait de grands discours que les mots minuscules ignorent. Sa bouche danse autour d'une langue étrangère, une danse de Saint-Guy, une bouche possédée. Se lèvres sont éloquentes, agitées, convaincues. (*TEM*, 22)

Pour la narratrice devenue aphasique, la parole, avant d'avoir vocation communicative, est d'abord une activité qui requiert un effort physique : « J'étais sans force dans la bouche et dans la mâchoire, mais l'important était que je m'entraîne, que j'articule, que je règle mon souffle et la hauteur de ma voix. J'ignorais qu'il fallait tant de muscles et d'énergie pour la parole. » (*TEM*, 168-169) Tentant de s'extraire de son mutisme, elle décompose les mots en phonèmes de manière en faciliter la prononciation. Mais l'autonomisation de chacune de ces unités ne fait qu'attester la vacuité du vocable, dont la réalité se réduit au souffle qui s'efforce de le porter :

> J'ai dit, ou j'ai voulu dire : *after*. C'était *après* la mort de Tom. J'ai voulu le dire en anglais, *after*, dans la langue australienne du flic. « Yes ? » il m'encourageait. Avec son expression tendue, attentive, presque anxieuse, presque le visage de Stuart. « What ? » il me demandait. Quoi, *après* ? Je ne savais plus. Je m'efforçais de dire ce *f*, le *f* de *after*, souffler à vide entre mes lèvres, *ffff*, ça n'avait aucun sens. Et rendre audible le *t*, faire exploser un peu d'air entre mes dents. Et le *a*, et le *e*, et le *r*, je voulais bien, lever le barrage, je voulais fixer une temporalité, pour le flic,

> le moment des faits, l'avant et l'après, l'incinération. Je voulais momentanément dire un *a*, un *e* et un *r*, c'était important, ce que j'avais à dire, le temps, fixer les faits, faire une entorse à mon régime, prononcer un *a*, un *e*, un *r*, mais impossible. Pour ma bouche, ma langue et ma gorge, impossible. Atrophie. Ankylose. (*TEM*, 135-136)

Paradoxalement, la reconquête de la parole passe par la prise en compte de son asémanticité – « Quoi *après* ? Je ne savais plus. », « ça n'avait aucun sens » –, si bien que la prononciation des vocables, rivalisant avec la visée communicative, finit par constituer un motif autonome et suffisant de l'effort physique.

La dislocation du mot et de sa valeur sémantique a pour effet de réduire l'efficacité de la transitivité, évidement qui cause, chez la narratrice de *Tom est mort*, un vertige sémiologique. L'opacité des signes en empêche le déchiffrage et les rend difficilement identifiables :

> Après sa mort tout fera signe, le n'importe quoi deviendra horoscope, je deviendrai folle, accablée par la mémoire des signes, par leur implacable logique, par les avertissements, que je n'ai pas su lire. (*TEM*, 52)

> Les signes. Tout me parlait. Ou bien, tout se taisait soudain, j'étais dans le vide complet et le silence, et je préférais encore la panique. (*TEM*, 73)

La réduction de l'efficacité sémiologique n'est pas sa suppression complète : pour le dire dans les termes de la sémiotique piercienne, c'est la fonction symbolique, exigeant du récepteur la maîtrise d'un code pour déchiffrer le signe, qui est atteinte. Dans le cas du signe linguistique, ce mode de signification symbolique est prééminent : c'est la dénotation, fonctionnant sur la base de contenus sémantiques conventionnellement attribués à certains assemblages de lettres. Les autres modes de signification (indicielle et iconique), qui se trouvent ordinairement supplantés en efficacité et comme oblitérés par la dénotation, gagnent une pertinence nouvelle dès lors que la signification symbolique est perturbée.

Sans doute peut-on y voir le moyen de préserver la peau de chagrin sémiologique de ces mots dont la valeur sémantique est soumise au soupçon. C'est certainement le cas dans l'œuvre de Philippe Forest, qui, atteint de cette

mélancolie propre au deuil – deuil de sa fille, auquel s'entremêle le deuil du sens et de la cohérence du monde –, revendique la fonction indicielle des mots tracés sur la page. Le texte-tombeau qu'il élève à son enfant fait prioritairement signe vers l'acte qui l'a fait advenir et l'instant qui l'a vu apparaître :

> Un roman est une entaille faite dans le bois du temps.
>
> À mon tour, je refais le geste le plus ancien. J'adresse à personne le salut vide de sens de ma seule main ouverte. Je pose ce chiffre vain sur l'écran noirci des jours. J'étais là… C'est tout… Chaque inscription est une épitaphe, disant le passage de celui qui la trace. Les signes laissés se chevauchent, se recouvrent, s'effacent. Ils ne composent plus qu'un brouillon illisible de lettres et de chiffres. Mais toute marque, pourtant, conserve, en elle-même, le souvenir irrécusable de l'instant où elle fut laissée. J'écris au couteau dans l'écorce d'un arbre, l'épaisseur d'une pierre. Je dessine du doigt dans la poussière, le sable, la cendre. Des initiales, une forme, une date, un cœur, une flèche, que sais-je ? Rien de plus. […] Ma voix aura dit ces mots vibrant dans le vide. J'écris avec modestie et suffisance, science et naïveté, à la manière des enfants qui, à l'école, se confient au bois de leur pupitre, exténuant de tags et de graffitis les murs bientôt ravalés de leur ville, posent leur petite main aux doigts écartés dans le plâtre ou l'argile. (*EÉ*, 131-132)

Quelle que soit la valeur sémantique des mots dont elle est composée et même en dépit de leur vacuité, l'inscription demeure à tout le moins l'indice de sa propre présence au monde et du geste accompli pour la faire advenir. Dans une moindre mesure, les phénomènes d'autonymie sont eux aussi propices à l'activation de la signification indicielle, en ce qu'ils donnent à percevoir la présence matérielle du signe et, en amont, l'acte d'énonciation qui le porte. C'est le cas, déjà cité, de l'incipit de *Tom est mort* : « Tom est mort. J'écris cette phrase. » (*TEM*, 7)

Plus encore que par le recours à la valeur indicielle du signe, c'est dans son iconicité, son rapport de similarité avec la référence que Degroote, Darrieussecq et Pagano trouvent le levier le plus efficace de refondation sémiologique en dépit de la vacuité sémantique du mot. À l'instar de Chloé Delaume, dont on a vu comment elle remotive le mot « papa » d'une signification onomatopéique[18], la narratrice de *Tom est mort* investit la texture phonologique du prénom de son

[18] Voir p. 161-162.

défunt fils d'une semblable valeur iconique, en vertu de laquelle il évoque les battements de son cœur : « Un rythme systolique. Tom, Tom, mon cœur bat. » (*TEM*, 243) Chez Degroote, l'iconicité est déterminée moins par la proximité phonique avec le référent, que par la cohérence (typo)graphique des signes avec l'objet du texte. Les extraits d'*Un petit viol* cités plus haut en témoignent eux aussi : le texte est rédigé entièrement en caractères minuscules ; les fragments, au demeurant non ponctués, ne sont jamais inaugurés par une majuscule, pas plus que les noms propres. La motivation sémiologique de ce choix typographique trouve son explication dans un fragment autonome : « rien n'est majuscule là-dedans rien ne peut dépasser » (*UPV*, 35). Ainsi ces lettres *minuscules* prennent, par iconicité, valeur signifiante au regard du *petit* viol : la typographie entretient une relation de similitude avec la volonté du narrateur de minimiser l'importance d'un événement auquel sa participation complice met en doute le *caractère capital*.

Le dispositif énonciatif et narratologique mis en place par Pagano permet lui aussi de faire jouer de manière originale l'iconicité des signes linguistiques. Le carnet dans lequel Emma couche l'âpreté de ses souvenirs et de ses sentiments demeure inaccessible au lecteur, qui en connaît cependant la teneur par les descriptions – fondées sur une lecture réelle ou imaginaire – qu'en font la première et la troisième narratrices. Ainsi, en dépit du jugement d'illisibilité que sa seule lectrice émet à leur égard – « du délire » (*MG*, 23-24) –, les mots d'Emma *matérialisent* le drame et ses acteurs, ils en acquièrent les caractères plus qu'ils les nomment. Ce sont des mots « sales » (*MG*, 26), des phrases « chargées de violence humide et de crachats » (*MG*, 43), « des mots aussi denses et bruts que son visage ingrat, aussi humides que ses yeux bleus. Des glacis, des cailloux, des chemins de terre, un monde à mort, un monde entier dans son carnet. » (*MG*, 23-24). En retour, les objets et les individus s'actualisent dans le lexique ; ils semblent véritablement « contenus » dans les mots et à ce titre, ils subissent le même

traitement que les signes tracés sur les pages du carnet, ainsi que le laisse imaginer l'institutrice qui narre la troisième partie du récit :

> J'imagine les gestes des garçons pliés dans le carnet de cuir. Il y a un rabat et une ficelle qui marque les pages. Je me demande où elle en est. Est-ce que les marques invisibles de violence au creux des cuisses (tous les garçons, tous, tous sauf un), ça peut se plier et se replier. Est-ce que ça peut se ranger dans un carnet. […] Ce sont sans doute ses mots qui se plient aux souvenirs des mains gamines, je vois pas comment c'est possible autrement. Et puis soudain quand je laisse mes idées de plis, tout le bordel des travaux s'arrête, et je comprends que ses mots doivent me porter, moi, moi aussi.
>
> Me plier. Je suis pliée dans son carnet, obligée. (*MG*, 104)

Seule voie d'accès aux « poèmes hard » du carnet d'Emma, ces appréciations et hypothèses formulées par les deux narratrices attribuent aux mots une forme d'iconicité qui tend à les confondre avec leurs référents : les signes acquièrent les attributs matériels de leurs contenus tandis que, réciproquement, les référents s'incarnent dans les signes. De telle sorte que la désaffection du mode de signification symbolique, même à l'égard des signes linguistiques pour lesquels il est prépondérant, n'entraîne pas la mise en veille de toute vertu sémiologique. À la faveur d'un travail sur la matérialité du signe, perçue non plus seulement défavorablement, en tant qu'elle fait obstacle à la diction, mais aussi positivement, en tant qu'elle constitue *en elle-même* une ressource de signification, les mots regagnent une part de leur valeur signifiante, de leur capacité à dire le monde.

Cette pratique de la langue, qui consiste à emprunter des chemins sémiologiques inaccoutumés, est, chez Philippe Forest et Marie Darrieussecq, intimement liée à une conception idéale de la parole enfantine héritée de l'imaginaire romantique. Dans *L'Enfant éternel*, la fille du narrateur s'amuse à inventer un « anglais » imaginaire dans lequel elle « traduit » une poésie phonique et baroque. Affectant le ton ingénu des réflexions enfantines, le narrateur expose comment la perplexité de sa fille devant la langue étrangère révèle l'arbitraire du

signe, mais il découvre aussi, ému, toutes les ressources d'expressivité que la prosodie possède en propre :

> L'anglais est un jeu pas très amusant. On met un mot à la place d'un autre mais le plus souvent cela ne signifie rien. Quelqu'un dit une phrase en faisant semblant que cela veut dire quelque chose. Quelqu'un d'autre l'écoute en faisant semblant de comprendre. Cela peut durer assez longtemps. À Londres – où les gens sont un peu bizarres –, tout le monde joue à ce jeu-là. Pauline, elle aussi, peut parler anglais. Elle va jusqu'à la bibliothèque et prend l'un des livres de Papa. Elle dit : *Je veux bien te lire un poème, mais je te préviens, c'est en anglais. Tink, tonk, tink, tacatinktonk, tacatink*… Elle a une prédilection pour mes exemplaires de *La Divine Comédie* à cause des images de monstres et d'anges. Elle déclame. Dans sa traduction à elle, les vers du « Purgatoire » font entendre une musique un peu répétitive mais extraordinairement chantante qui, pour moi, rend mieux que toute autre le rythme originel de la *terza rima*. (*EÉ*, 235-236)

Pour l'enfant n'en maîtrisant pas le code, l'usage de cet « anglais » hermétique est un « jeu pas très amusant », qu'elle s'empresse de déplacer dans l'espace ouvert d'une autre pratique du jeu : celle, plus résolument inscrite dans l'univers enfantin, qui n'est pas soumise à l'adoption par les participants d'un système de règles (*game*), mais qui relève d'une attitude au monde, d'une façon de considérer et de traiter les objets dont il se compose (*play*)[19]. Ce jeu auquel Pauline se livre consiste à tenir le pari de l'asémanticité : traitant sa langue insensée comme l'accessoire d'une interprétation, elle « fait semblant » que les associations phonématiques peuvent en réalité avoir un sens, de sorte que le crédit qu'elle accorde à sa « traduction » lui confère de fait une expressivité possiblement supérieure à celle que la seule sémantique pourrait véhiculer. Telle est, du moins, l'évaluation intellectualisée qu'en fait son père, pour qui cette pratique de la langue hors *logos*

---

[19] « Joca seria » est le titre du texte dans lequel il rassemble ses notes sur la sculpture de Giacometti (Francis Ponge, « Joca seria (notes sur Giacometti) », dans *Nouveau Recueil*, Paris, Gallimard, 1967, p. 53-96). Au sujet du rapport ludique qu'entretiennent les enfants avec les mots et la création littéraire, on pourra consulter le chapitre intitulé « La lecture ou l'écriture, comme jeu » dans l'ouvrage que consacre Jean Perrot aux *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, coll. « Bibliothèques », 1999, p. 107-113.

est tout sauf futile ou stérile, mais relève, au contraire, du *joca seria*, du « jeu sérieux », pour employer l'expression de Francis Ponge[20].

L'usage que Pauline fait de la langue n'appartient pas aux jeux de mots, encore moins aux mots d'enfants – du reste, le narrateur précise qu'elle n'en fait pas (*EÉ*, 169-172). Il ne relève pas des travers pittoresques et gentillets d'une enfance plaisamment ignorante, mais s'inscrit plus profondément dans une manière proprement enfantine d'être au monde, qui consiste à adopter, à l'égard des objets qui le composent (qu'ils soient ou non linguistiques), une attitude à la fois suspicieuse et émerveillée, distante et curieuse. Cette vision idéale de l'enfance doit beaucoup à l'imaginaire romantique, au sein duquel l'enfant jouait un rôle essentiel, à la fois comme intercesseur séraphique avec le divin, comme incarnation de l'innocence naturelle et primitive et, surtout, comme allégorisation du poète[21]. C'est Baudelaire qui, décrivant la manière « enfantine » de Constantin Guys (« M. G. », dans l'extrait qui suit), fixe le plus nettement les traits de l'artiste-enfant (et réciproquement, de l'enfant-artiste), sa sensibilité, sa sensualité, sa curiosité devant un monde qui lui paraît toujours *nouveau* :

> L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce que l'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. […] L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animalement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit […]. Je

---

[20] Le détour par Ponge vaut doublement : via l'oxymore de la formule latine, qui révèle la profonde dualité de cette activité dont le ludisme fait la gravité, mais aussi via la référence à l'œuvre du poète essayiste, dont on sait quelle importance il accorde, lui aussi, à la matérialité de la langue et pour qui l'objectivation se joue également à double sens : par l'élaboration du texte, qui trouve son moteur poétique dans l'aspect sensible de la chose représentée et par l'exhibition constante du matériau sémiologique.

[21] À propos de l'imaginaire romantique de l'enfance et de son intrication avec la figure du poète, on pourra se reporter à l'excellent article de José-Luis Diaz, « L'Enfance du poète », *Eidôlon* nº 64, « Enfances romantiques » (2003), p. 107-123 ; et à l'ouvrage de Marie-José Chombard de Lauwe, *Un monde autre, l'enfance : de ses représentations à son mythe*, *op. cit.*, tout particulièrement au chapitre intitulé « Les Découvertes du langage : les mots, les livres », p. 350-360.

> vous priais tout à l'heure de considérer M. G. comme un éternel convalescent ; pour compléter votre conception, prenez-le aussi pour un homme-enfant, pour un homme possédant à chaque minute le génie de l'enfance, c'est-à-dire, un génie pour lequel aucun aspect de la vie n'est émoussé[22].

De ce rapport enfantin au monde procède un rapport au langage, pour lequel la sensualité phonétique prime sur la rationalité sémantique. Selon les romantiques, la langue enfantine, que Victor Hugo qualifie d'« infinie, innocente et superbe[23] » est empreinte d'un lyrisme hermétique qui la rend apte à exprimer ce qui excède la raison ou lui est hétérogène.

La scène de « traduction » que relate le narrateur de *L'Enfant éternel* fait fond sur ce fantasme romantique du babil enfantin comme langue adamique, dont l'inintelligibilité n'entame pas l'expressivité – au contraire, elle en serait plutôt le gage. C'est une étrange expressivité que celle qui n'a prise sur aucun contenu, qui n'a d'autre message que les réverbérations mélodiques qu'elle induit, réverbérations qui vibrent d'autant plus profondément que le signe, creux de tout contenu sémantique, en amplifie l'écho. Le « sens » de la traduction n'est pas à chercher dans la dénotation, mais dans la connotation par laquelle la pratique « linguistique » de la fillette s'inscrit dans une filiation poétique. Par son maniement décomplexé des associations phonématiques, Pauline fait entendre une musique que ne renierait pas, selon Philippe Forest, la lyre de Dante – rien de moins. Par le jeu des réfractions culturelles, l'égide de Dante sous laquelle le narrateur place la poésie phonétique de sa fille vient renforcer son inscription dans l'imaginaire romantique. Au début du XIXe siècle, en effet, le poète italien – son œuvre autant que sa figure, rendue tutélaire par l'hommage qui lui est fait – est un « sujet » artistique de première importance. Dans le domaine pictural, on songe au tableau *Dante et Virgile aux Enfers* de *Delacroix (1822), inspiré du Chant VIII de*

---

[22] Charles Baudelaire, « III. L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », dans *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976 [*Le Figaro*, 3 décembre 1863], p. 690-691. L'auteur souligne.

[23] Victor Hugo, « Georges et Jeanne » dans *L'Art d'être grand-père* [1877], Paris, Flammarion, 1985, p. 37.

« L'Enfer » et dont on considère habituellement qu'il donne le signal de la révolution romantique ; mais c'est en vérité tous les représentants de la veine frénétique, tout particulièrement ses porte-étendards anglais[24], qui ont trouvé dans l'œuvre de Dante des visions fortes auxquelles abreuver leur art. Ainsi peut-on s'autoriser à imaginer que les gravures exécutées par William Blake en 1824 pour illustrer *La Divine Comédie* sont précisément ces « images de monstres et d'anges » qui guident Pauline vers les exemplaires de *La Divine Comédie*.

En littérature, et tout particulièrement en poésie, Dante est célébré par Victor Hugo[25] qui, d'un recueil à l'autre, ne cesse de lui témoigner son admiration en lui consacrant plusieurs poèmes[26]. La riche somme rassemblée par Michael Pitwood[27] suffit à convaincre de la place d'honneur que les poètes romantiques – outre Hugo, il faut aussi citer Lamartine, Vigny, Musset, Nerval, Mérimée – réservent au Florentin et à son œuvre dans les structures de leur imaginaire. L'influence de Dante (ajoutée à celle de Pétrarque et de Goethe) sur Théophile Gautier est telle qu'il exhume la *terza rima* et joue de son rythme dans plusieurs poèmes[28]. Si bien que ce rythme si emblématique de *La Divine Comédie* est également intimement associé à la poésie et à l'imaginaire romantiques. En produisant d'instinct une traduction qui « rend mieux que toute autre le rythme originel de la *terza rima* », en jouant avec sérieux la comédie de l'anglais et en

---

[24] À propos de la présence de Dante dans le premier XIXe siècle outre-Manche, on consultera l'ouvrage de Charles Dedeyan, *Dante dans le romantisme anglais*, Paris, C.D.U. et SEDES, coll. « Littérature », 1983, 255 p.

[25] Pour l'anecdote, au cours d'une des séances de spiritisme auxquelles il s'est livré alors qu'il était exilé à Jersey, Victor Hugo, aurait reçu la visite de Dante, à qui il a pu exprimer sa révérence : « tu sais que je t'aime et t'admire ». Cette séance du mardi 13 septembre 1853 est documentée par Hugo lui-même, dans les « Procès verbaux des tables tournantes de Jersey », texte établi par Jean et Sheila Gaudon, *Œuvres complètes*, tome IX, vol. 2, Paris, Club français du livre, 1954 [1853-1855], p. 1206.

[26] Par exemple « Après une lecture de Dante » (*Les Voix intérieures*, 1837), « Dante écrit deux vers » (*Religions et religion*, 1880) ou « La Vision de Dante » (*La Légende des siècles. Dernière série*, 1883).

[27] Michael Pitwood, *Dante and the French Romantics*, Genève, Droz, 1985, 336 p.

[28] Par exemple, dans « Triomphe de Pétrarque », « Ténèbres », et le justement nommé « Terza rima », tous trois tirés de son recueil *La Comédie de la mort* (1838).

accordant la prééminence à la sensualité de la langue plutôt qu'à sa transitivité, Pauline s'inscrit dans une filiation dont on peut dire qu'elle est, en elle-même, l'objet de l'expressivité. Telle que son père l'expose et l'interprète, la scène de « traduction » est en vérité une communion : l'assemblage phonique inventé par Pauline instaure *et* connote une communauté poétique unissant l'enfant à la grande figure du poète romantique ainsi qu'au narrateur, sensible à leur intime cohérence, sachant la reconnaître et l'apprécier, garant essentiel de son sens.

Tom est mort hérite aussi de cette idée romantique selon laquelle la parole enfantine cristalliserait un rapport décomplexé à la langue et permettrait de retisser autour d'elle une sorte de communauté transhistorique vers laquelle, en retour, elle ferait signe. La voix spectrale de Tom, que sa mère décrypte dans le bruit blanc du silence enregistré sur des cassettes, porte un lexique aussi peu transitif que l'« anglais » de Pauline, cette fois assimilé non pas à la verve du poète, mais bien plutôt à la langue « primitive » des civilisations précolombiennes :

> Sa voix sur les cassettes devenait brièvement décryptable à mesure que je les écoutais ; je reconnaissais certaines suites de syllabes. Elles ressemblaient à la langue des Indiens de l'île de Vancouver. Un jour j'avais emmené Vince et Tom voir leur spectacle annuel. Tom avait adoré leurs chansons et je me souviens de leur nom, *Kwakiutl* – imprononçable pour une bouche occidentale. Peut-être m'est-il revenu parce que ce que j'entendais sur les cassettes m'y faisait penser. Leur langue amusait beaucoup Vince et Tom. Ils imitaient les petites explosions et claquements en fond de gorge. (*TEM*, 148)

La mise en exergue de la parenté entre la langue de l'enfant et celle des autochtones du Nouveau Monde actualise, ici encore, un pan de l'image idéale que les Romantiques se sont forgés de l'enfance. Sous l'influence des théories que Rousseau a développées dans *L'Émile* – texte qui, s'il n'a pas trouvé son public au moment de sa parution en 1762, a fortement marqué l'imaginaire du premier XIXe siècle –, ils réorientent vers l'enfant la caractérisation positive que le Siècle des Lumières avait proposée pour le « bon sauvage », sur la conviction que les

jeunes individus, comme les peuples dits primitifs, appartiennent au même monde « précivilisé »[29].

L'enthousiasme de Tom et de son frère Vince pour la langue autochtone est motivé par le privilège qu'ils accordent à la texture sonore de ses phonèmes : « Ils imitaient les petites explosions et claquements en fond de gorge. » La « pratique » qu'ils font de la langue Kwakiutl, et qui relève non de l'usage communicationnel mais de l'imitation, n'est pas différente de celle de Pauline à l'égard d'une langue anglaise dont elle ne cherche essentiellement qu'à reproduire la musique. Bien entendu, ni l'une ni l'autre des langues singées par les enfants n'est adamique ou originelle, mais le privilège que Pauline, Tom et Vince accordent au son devant le sens, le plaisir sensuel qu'ils trouvent dans la prononciation et la valeur expressive et poétique qu'ils reconnaissent à des phonèmes asémantiques contribuent à leur attribuer un caractère prélogique.

À partir des syllabes que la narratrice croit déchiffrer sur les bandes magnétiques se tissent les liens d'une nouvelle communauté, qui rassemble des individus partageant une même langue, sinon un même rapport à la langue : les Indiens Kwakiutl, Tom et Vince et, surtout, leur mère. Encore plus que celui joué par le père de Pauline, le rôle d'interprète qu'endosse la narratrice est essentiel à l'homologation – et même à la constitution – de cette communauté. Là où Pauline choisissait de son plein gré les volumes de *La Divine Comédie*, là où elle affirmait

---

[29] Marina Bethlenfalvay trouve l'explication de cette convergence des deux figures dans l'analogie qui assimile « l'enfance des peuples » aux premières années de l'homme : « L'idée de "bonté originelle", proclamée contre la doctrine du péché originel, met l'homme précivilisé, c'est-à-dire l'enfant ou le sauvage, au-dessus de l'homme corrompu par la civilisation. Le "bon sauvage" devient un idéal de vie innocente et heureuse, en harmonie avec la nature, et l'on croit que chacun répète dans son enfance cette phase de l'histoire de l'humanité, que l'enfance est l'âge d'or de l'individu. » (Marina Bethlenfalvay, *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle. Esquisse d'une typologie*, *op. cit.*, p. 22). Cette idée, progressivement popularisée au cours du XVIIIe siècle, est abondamment traitée dans les actes du colloque *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières. 1680-1820* (Chantal Grell et Christian Michel (dir.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mythes, critique, histoire », 1989, 221 p.), et tout particulièrement dans l'article de Jean-Michel Racault, « Le motif de "l'enfant de la nature" dans la littérature du XVIIIe siècle, ou la recréation expérimentale de l'origine » (p. 101-117).

elle-même les lire en anglais, c'est, dans *Tom est mort*, entièrement sur le travail de déchiffrement et d'interprétation des bandes magnétiques par la mère que repose la reconnaissance de la proximité de la langue de Tom avec celle des Indiens Kwakiutl.

Ce travail de déchiffrage repose sur le même principe de décomposition phonétique des vocables que celui par lequel la mère mutique avait, un peu plus tôt dans le texte, tenté de regagner l'usage de la parole. C'est d'abord par sa texture sonore que la voix de Tom se manifeste, jusqu'à ce que la narratrice parvienne à isoler des phonèmes à partir desquels elle cherche à reconstituer d'hypothétiques vocables :

> C'était une langue faite de répétitions et de chocs, un bégaiement ; parfois des sons mouillés ; mais aussi de longues séquences modulées, des phrases. Peu à peu je parvins à isoler les deux syllabes de ma-man, ou souvent *m'ma*, comme quand il était petit. Et à deux occasions, autre chose : une série de *v* et de *c*, comme s'il répétait *vancouvervancouvervancouver*, et des *z*, comme *zone*, un sifflement. Je passais et repassais ces quelques secondes, elles étaient de plus en plus claires, j'apprenais à distinguer Tom hors du bruit incohérent du monde. (*TEM*, 146)

La langue de Tom se découvre progressivement comme une langue étrangère que la narratrice cherche à comprendre et à maîtriser, soit en mémorisant les mots qu'elle pense avoir déchiffrés :

> Le bout de bande magnétique où le mot *Vancouver* est enregistré, je l'ai encadré de deux traits rouges. Je l'écoutais et réécoutais, rembobinant sans cesse : j'apprenais ce mot comme on apprend une langue, ma méthode Assimil de Tom. Je l'entendais de mieux en mieux. (*TEM*, 148)

soit, pour les phonèmes qu'elle croit percevoir mais dont le sens lui résiste, en forçant sa fillette à interpréter pour elle cette langue enfantine : « j'ai obligé Stella à écouter, je l'ai maintenue assise, magnétophone contre l'oreille, en la secouant pour qu'elle traduise. » (*TEM*, 147)

Mais la langue intransitive de Tom ne peut que résister à ces tentatives qui visent à lui découvrir une valeur dénotative. Si bien que la narratrice, s'inclinant devant l'herméticité des phonèmes, se résout à les traiter « en enfant », c'est-à-dire

à se satisfaire de ce que le sens de cette parole intransitive se situe à même sa texture sonore, dans la sensualité de la prononciation. La décomposition phonétique s'avère être bien plus que le moyen de regagner l'usage de la parole : elle est la voie d'accès à la langue de Tom. La répétition aphone des consonnes n'apparaît plus seulement comme le symptôme inquiétant d'une parole contrariée, mais désormais comme le moyen d'une « communication » d'un autre ordre :

> Moi, je disais des consonnes ; tout ce qu'on peut projeter hors de sa gorge avec l'air seulement. Je m'efforçais, *t*, *f*, *k*, *p*, *s*, et Tom me répondait dans la même langue lacunaire, nous trouvions des mots qui n'étaient que du souffle. J'arrondissais la bouche en grand pour faire des *O* grimaçants et muets, et Tom prenait forme. L'air se propulsait, sphérique, j'entendais le son de l'air dans l'appartement et dans la ville. Des cris de torturés à qui on a coupé les cordes vocales. Mais Tom était là, avec sa voix de spectre, et parfois, sa voix d'avant, voyelles et consonnes, et mon cœur explosait. (*TEM*, 148-149)

Les vibrations de l'air dans et hors de la bouche, la musique gutturale et les contorsions labiales qui sont l'incarnation corporelle de ces « voyelles et consonnes » constituent les signes de cette langue intransitive par laquelle la mère croit entretenir avec son défunt fils une intimité privilégiée.

Ces trois exemples – l'« anglais » de Pauline déclamant Dante, le souvenir de la langue des Kwakiutl imitée par Tom et Vince, la langue spectrale de Tom enregistrée sur les bandes magnétiques – conduisent à la même observation : ces langues asémantiques ne disent rien d'autre que le partage d'un même code, mais un code qui n'encode rien et n'exprime pas autre chose que l'émouvante proximité et la profonde *entente* qui lie ses usagers. Sans doute est-ce trop peu en regard de la transitivité minimale que l'on est en droit d'espérer d'une langue, mais non à l'horizon des six écritures analysées : se heurtant à l'indicible et à l'incommunicable, elles sont pétries d'un doute vertigineux porté sur l'apparente transitivité du langage. Elles traquent dans les formules les plus banales et les moins suspectes l'origine d'une non-coïncidence irréductible entre l'ordre arbitraire du langage – *logos* – et l'empire d'un réel qui abrite des souffrances

inintelligibles. Devant de telles entreprises de monstration du travail de sape que le trauma opère sur la transitivité du langage, la seule possibilité que puisse se *refonder a minima* une communauté linguistique autoréférentielle paraît inespérée. Sur les ruines de l'utopie de la communication, ce n'est sans doute pas une si mince consolation que de trouver à la fonction phatique une authenticité telle qu'elle lui confère la vertu que la fonction référentielle ne semblait plus tout à fait garantir.

3.2.3 Un catalyseur de remotivation sémantique : l'étrangeté de la langue

Devant le problème de l'insuffisance de la langue ordinaire à dire l'inouï, la solution théorique qui consiste à adopter une langue asémantique, pour séduisante qu'elle puisse paraître, esquive sans doute trop radicalement la confrontation directe du référent et du trauma, sans laquelle cette pratique « langagière » perd son sens et sa valeur : elle n'est, pour les œuvres étudiées qu'une solution transitoire. Pour reprendre la formule de Forest, la souffrance de l'enfant, telle qu'elle demande à être exprimée, doit être dite « entre les mots » et non hors d'eux. Telle est la contrainte imposée par le support – livresque et linguistique – des récits : il faut bien, pour ces auteurs, restaurer une part de cette signification symbolique abîmée pour parvenir à exprimer *à la fois* la souffrance et l'impossibilité de l'épuiser par le discours – pour composer avec l'innommable. Aussi indépassable soit-elle, cette contrainte inhérente au langage n'en est pas moins féconde pour qui adopte un réflexe d'étonnement devant chacun des mots dont la langue est faite, se comportant avec sa langue maternelle comme devant une langue étrangère, s'obligeant à prendre sans cesse la mesure de son opacité.

Dans *Tom est mort*, c'est la présence dans le texte d'une langue réellement étrangère – l'anglais – qui agit comme révélateur de l'étrangeté du français. L'alternance codique (*code-switching*) est justifiée par des éléments contextuels : pour suivre son mari, dont le métier exige des déplacements dans le monde anglo-saxon, la narratrice et sa famille se sont expatriées à Vancouver, avant de s'installer plus définitivement en Australie. Le déracinement géographique est par-dessus tout une mise à distance linguistique : « Un médecin m'annonce que Tom est mort. *He's dead.* […] *Do you want to see him ?* La mort de Tom se passe en anglais. Là-bas, loin, à Sydney. » (*TEM*, 22) Lorsqu'elle s'immisce dans sa propre voix, l'étrangeté de l'anglais dans lequel la narratrice doit dire la mort de son fils s'accorde avec l'invraisemblance de ce que les mots désignent : l'alternance codique opère ce trébuchement du sens qui redouble le vacillement de l'entendement :

> Je dis à l'institutrice « Tom is dead. » (*TEM*, 39)
>
> Tom est mort. *Tom is dead.* (*TEM*, 40-41).

En retour, le contexte anglophone dans lequel se déroule la mort de Tom confère aux mots français que la mère se surprend à employer une étrangeté qui, parce qu'elle n'est pas manifeste dans un texte rédigé dans cette même langue, doit faire l'objet d'un commentaire restituant tout le relief que ces mots ont dû prendre au moment de leur première énonciation :

> Et Tom m'appelait. C'était sa voix. Je répondais *oui* en français. Un sifflement en fond de gorge. (*TEM*, 141)
>
> Je vois Stuart ouvrir, comme par réflexe, un paquet de photos, je tends la main : *non !*, le *non* français, qui me vient de très loin à la bouche. (*TEM*, 166)
>
> « Donne », je l'ai dit en français, le *d* et le *o* sont sortis […]. (*TEM*, 168)

Dans ces extraits, la restitution de l'étrangeté du mot français passe aussi par la mise en évidence de sa « buccalité » ou par sa décomposition phonétique, de sorte que l'étonnement qu'il suscite ne relève pas seulement du remplacement d'un

signe par un autre, mais plus fondamentalement de la perception confuse d'une matérialité tout aussi opaque.

Dans une moindre mesure, *Un petit viol* et *L'Enfant éternel* sont aussi travaillés par le contact de langages hétérogènes, contact qui relève moins de l'alternance codique que de la perception d'un plurilinguisme sociolectal. Dans ses fragments, Ludovic Degroote est attentif aux mots par lesquels il s'explique aujourd'hui les attouchements vécus trente ans plus tôt, ces mots qu'enfant, il ne connaissait pas et dont l'ignorance a contraint sa compréhension du monde : « ce que j'ignorais le mot queue la représentation et la définition du mot vagin le mot sucer le mot pénétrer peut-être aussi le mot branler j'ignorais encore trop de mots j'étais trop loin du monde » (*UPV*, 47). Le lexique du corps, le langage de la sexualité apparaît comme un sociolecte absolument étranger à l'enfance, et qui réserve aux seuls adultes la maîtrise de l'acte et la possibilité d'en tirer un plaisir érotique :

> jouir est un mot d'adulte à quatorze ans je suis incapable de jouir je n'en possède pas le mot ni le corps ni la conscience il y a un peu de plaisir je ne jouis pas
> (*UPV*, 12)

> j'ai un vague souvenir de plaisir très bref pas de jouissance la jouissance n'est pas un mot d'enfant en mille neuf cent soixante-treize j'ignore ce mot lui jouissait
> (*UPV*, 35)

Pour l'enfant qui n'y est pas initié, le sociolecte adulte instaure une domination linguistique qui redouble la sujétion sexuelle. Résurgence de l'étymon latin *infans*, « celui qui ne parle pas », l'adulte est celui qui dit, tandis que l'enfant est celui qui *est* dit : « il précède chaque geste tordu par la distance des mots comme si cela inaugurait sa bouche son plaisir de dire me dire » (*UPV*, 9).

La démarche de Degroote est dynamisée par cette conscience aiguë qu'une distance irréductible sépare les moyens linguistiques commandés par son entreprise littéraire et l'objet du texte, ce souvenir confus d'actes sans nom. Plutôt que de tenter de la résoudre, il travaille cette fracture de manière à la rendre

toujours perceptible – datant, par exemple, l'apprentissage de tel ou tel mot pour mieux faire sentir l'écart entre le moment de son emploi et celui, antérieur, auquel appartient la référence : « facile de dire aujourd'hui qu'il avait des yeux lubriques je ne devais pas connaître cet adjectif à quatorze ans mais c'est celui qui vient quand j'en ai seize ou dix-sept » (*UPV*, 26). C'est une vigilance sarrautienne que le narrateur exerce à l'égard de ce sociolecte adulte qu'il maîtrise désormais et dont il ne peut faire l'économie dans l'écriture de son texte. Dans son malaise devant ce lexique qui façonne l'informe, on discerne distinctement la même ambivalence, les mêmes incertitudes et les mêmes doutes qui relancent le dialogue par lequel se construit fragilement le récit d'*Enfance* :

> — Des images, des mots qui évidemment ne pouvaient pas se former à cet âge-là dans ta tête …
>
> — […] Mais ces mots et ces images sont ce qui permet de saisir tant bien que mal, de retenir ces sensations[30].

Dans *L'Enfant éternel*, la confluence de langages hétérogènes se déroule à l'hôpital, lieu que le narrateur présente comme « une seconde école où les parents vous accompagnent et où maîtres et maîtresses portent des blouses blanches » (*EÉ*, 76). Cette comparaison ne vaut pas seulement parce que Pauline y passe ses journées plutôt que d'aller en classe ; la suite du passage qu'introduit cette analogie montre plutôt combien l'hôpital est le lieu d'un véritable apprentissage linguistique. Pour la petite Pauline, il s'agit de se familiariser avec le vocabulaire médical qui désigne les gestes et les instruments de son traitement.

> On se sert d'un produit à la couleur marron un peu sale qui s'appelle : « *la bétadine* ». Il faut encore rincer le cathéter ou l'« *héparinier* » : ça veut dire, avec une seringue, mettre dedans un produit comme de l'eau qu'on prend dans une ampoule. […] Il faut faire très attention à ne pas mettre sur le K.T. des saletés, des « *microbes* », sans cela tout pourrait s'infecter. (*EÉ*, 77)

Si certains mots du jargon s'intègrent facilement à la parole du père et de la fille (dans l'extrait, le « cathéter » devient très rapidement le « K.T. »), d'autres résistent

---

[30] Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, p. 17.

à leur assimilation. Afin de les rendre intelligibles pour l'enfant, certains termes sont remplacés par des expressions moins absconses, plus imagées et plus immédiatement compréhensibles :

> Dans le bras, il y a une boule qui grossit – quand les grands parlent entre eux, ils appellent la boule « *tumeur* », « *sarcome* » ou « *cancer* ». La boule fait mal. D'autres enfants ont leur « *boule* » ailleurs que dans le bras, dans le ventre, les yeux, les jambes, la tête. Les « *médicaments forts* » font diminuer les « *boules* » jusqu'à ce qu'elles disparaissent. (*EÉ*, 78)

Dans cet extrait, le marquage typographique, qui met en exergue autant les expressions simplifiées (« *boule* », « *médicaments forts* ») que les termes techniques (« *tumeur* », « *sarcome* », « *cancer* »), rend bien l'idée que ni le sociolecte enfantin ni le technolecte médical ne peut être considéré comme l'aune à partir de laquelle se mesure l'excentricité. C'est la coprésence de l'un et l'autre qui révèle leur étrangeté mutuelle. Cette rencontre du jargon médical et de la langue simple pratiquée par – et autour de – l'enfant est arbitrée par le narrateur, dont le discours, qui les accueille tous deux semblablement, porte les marques de cette hybridation. Il faut encore noter combien le ton enfantin – dont l'adoption par le père crée un effet de discours indirect libre –, couplé avec l'emploi du « on » dépersonnalisant et connotant la neutralité scientifique, participent aussi de ce croisement des deux langues, amalgamant non seulement leur lexique mais aussi leur syntaxe et leur style. Ce métissage singulier constitue, en quelque sorte, une troisième langue, *à la fois* technique et enfantine.

Il faut reprendre l'exemple de l'hétéroglossie de *Tom est mort* pour voir comment ces phénomènes d'alternance codique ou de plurilinguisme sociolectal participent plus largement d'une interrogation, partagée par tous les auteurs considérés, qui porte sur l'extension sémantique des unités lexicales, leurs frontières et la possibilité de les forcer. Les faux amis que repère la narratrice servent de révélateurs particulièrement efficaces de la tension entre des signes de langues hétérogènes et les sèmes qu'ils possèdent en propre ou en commun. Par

exemple : « En anglais, on dit *coffin*, un faux ami, pas un couffin. Je butais sur ce mot, cercueil. Pas sur le mot, sur la réalité. » (*TEM*, 74-75 ; l'auteure souligne.) La disparité des signifiés respectifs des mots « *coffin* » et « couffin » provoque tout à la fois la mise à distance et l'opacification du lexique, ainsi que le télescopage vertigineux des référents dans l'amalgame effarant du cercueil et du berceau. Le mot anglais ne paraît ni plus ni moins approprié que le mot français pour désigner l'un ou l'autre des référents ; c'est dans leur contact que se dévoile leur fondamentale et mutuelle étrangeté.

Le plus souvent, la confrontation des deux langues s'avère particulièrement efficace pour explorer les nuances sémantiques du lexique français. Le passage introduit par cette traduction d'un mot anglais catalyse le déploiement d'un réseau de sens permettant d'exploiter la richesse connotative de son équivalent français : « *Grave*, le mot anglais pour *tombe* est lourd, et les tombes en français évoquent la chute. Je suis *tombée* amoureuse de Stuart et je suis *tombée* enceinte de Tom. » (*TEM*, 119 ; l'auteure souligne.) Cet extrait présente un double intérêt pour l'analyse. D'une part, il montre à quel point le contact du français avec une langue étrangère stimule cette exploration sémantique (c'est l'articulation liant le mot anglais « *grave* » à sa traduction « tombe » ainsi qu'à son faux ami, « grave » en français, dont « lourd » pourrait être un synonyme). D'autre part, il rappelle que la déconstruction de l'évidence avec laquelle, dans l'usage quotidien de la langue, un vocable se voit d'emblée assigner un sens (et souvent un seul, oblitérant les autres sens possibles) peut aussi bien s'opérer sans le recours à cette extériorité radicale qu'est l'anglais pour le français. La mise en tension des différentes acceptions du vocable « tombe », selon qu'il est entendu dans sa forme substantive ou verbale, les fait agir entre elles à la manière de faux amis logés dans une seule langue, d'homonymes. Par delà l'arbitraire du signe, le partage d'un même étymon et les aléas de l'évolution des langues vivantes, il semble y avoir un sens profond à trouver dans l'homonymie (même hétéroglosse). C'est, du moins, ce que tend à

suggérer ces deux exemples tirés de *Tom est mort*, dans lesquels la narratrice met chaque fois au jour une cohérence étonnante, à la fois féconde et aberrante, qui unit les mots dans lesquels elle évoque la conception de Tom (« tomber enceinte », « couffin ») et le vocabulaire lié à son décès (« tombe », « *coffin* »).

La confrontation du français avec une langue étrangère, plutôt que de lui donner par contraste le caractère rassurant et transitif d'un code maîtrisé, en révèle au contraire l'étrangeté interne. Mais les évidences interprétatives peuvent être déconstruites au cœur même de la langue française, sans recours à l'alternance codique. Il s'agit alors de mettre au jour, par une forme de sérendipité lexicale, des cohérences sous-jacentes que l'usage conventionnel a estompées. À cet égard, les locutions verbales sont un terrain d'exploration particulièrement fécond. S'il est généralement gommé par un processus de lexicalisation, leur caractère figuré peut toutefois être restitué par l'énumération de locutions construites à partir d'un même verbe. C'est sans doute parce que *faire* est l'un des verbes les plus souvent mobilisés dans la construction de ce genre de syntagmes qu'il est, également, le plus souvent examiné dans les textes considérés. Philippe Forest, par exemple, s'interroge sur sa valeur dans l'expression « faire son deuil » :

> Cela s'appelle : faire son deuil. L'expression est tellement ressassée qu'on n'entend plus ce qui, en elle, sonne d'étrange. Faire son deuil, comme on fait son lit, sa toilette, ses courses, comme en prison, on fait son temps ; comme on s'acquitte d'une besogne fastidieuse dont l'accomplissement est inéluctablement inscrit dans l'ordre des choses. (*EÉ*, 224)

Comme Chloé Delaume[31], Marie Darrieussecq soulève le problème du sens à donner au verbe *faire* dans l'expression « faire l'amour », et tend à préférer au sème « exécuter » le sème « fabriquer » : « *Faire l'amour* est une expression idiote, ou alors, oui, *faire* l'amour, le fabriquer de toutes pièces sur cette histoire de

[31] « Ce qui tracassait un tantinet l'enfant dans tout ça tenait au verbe faire. Faire l'amour ne pouvait pas signifier faire Dieu parce que ce n'était pas possible. » (*CS*, 51-52) Voir p. 107.

s'empoigner. » (*TEM*, 178) Les locutions adverbiales, qui ne sont pas moins figées par l'usage, se prêtent elles aussi très bien à la déconstruction de la transitivité immédiate. Pour décrire la souffrance que lui fait subir son otalgie, la première narratrice des *Mains gamines* a cette curieuse formule, déjà citée : « J'ai mal tout le temps, j'ai mal tout l'espace. » (*MG*, 15) Par la substitution d'un terme dans la seconde proposition, l'étrangeté de la formule « tout l'espace » se reporte sur la locution figée « tout le temps », laquelle se trouve à la fois opacifiée, mais aussi, en quelque sorte, remotivée : les deux propositions ainsi juxtaposées paraissent d'autant plus aptes à véhiculer une douleur dont le caractère insupportable excède le seul fait qu'elle soit ininterrompue.

Ces libertés prises à l'égard des locutions figées ne manquent pas de faire songer aux mots d'enfant qui, de l'avis du psychanalyste Laurent Danon-Boileau, provoquent un semblable effet de sidération chez l'adulte (entendu comme le garant d'une norme linguistique auquel le mot d'enfant déroge) :

> Dans la vie courante, dès que la parole d'un enfant n'est plus tout à fait claire le premier mouvement de l'adulte attentif, une fois passé le plaisir d'une sidération légère, consiste à gloser le propos entendu pour le rendre plus conforme et se l'approprier. Ramener ce qui est étranger à la familiarité de l'idiolecte, telle est la tentation, souvent légitimée par un zeste de souci pédagogique (« c'est bien joli ce que tu dis, mon petit, mais tu sais, on dirait plutôt ceci, vois-tu, etc. »). Pourtant, dans cette manœuvre de reformulation, jusqu'où va la trahison, la banalisation de ce qui ne va pas de soi, le lissage de ce qui est diffluent et contradictoire ? N'y a-t-il pas finalement une manière de méconnaître quelque chose d'un écart qui ne peut se réduire sans perte ? Il me semble que ces questions ne sont pas étrangères à la problématique de l'interprétation : comment comprendre (c'est-à-dire en un sens traduire pour soi) la diversité des sens qui habitent certains des énoncés auxquels nous pouvons être confrontés[32] ?

Le roman d'Emmanuelle Pagano fonctionne à l'inverse de ce réflexe de normalisation et de banalisation de la langue et répond parfaitement aux injonctions larvées dans les réflexions de Danon-Boileau. Dans *Les Mains gamines*,

---

[32] Laurent Danon-Boileau, « Le mot d'enfant comme sidération de l'adulte par l'enfant, et ce qu'il en résulte pour la névrose ultérieure », *Revue française de psychanalyse*, vol. 67, nº 4, 2003, p. 1369-1376.

le « mot d'enfant » n'est pas une marque de pittoresque plaisant, mais bien plutôt un principe d'élaboration poétique du sens.

Du reste, chez Pagano, comme chez Forest, le mot d'enfant n'est pas proprement « enfantin ». Au contraire, ce sont plus souvent les narratrices adultes qui s'y adonnent, laissant à la fillette dont le monologue clôt le roman le soin de trouver des hypothèses d'interprétation aux étranges expressions de ses aînées. Par exemple, sa grand-mère, qui prend en charge la narration de la seconde partie, emploie pour désigner l'entrejambe une curieuse expression : « là où je me pense » (*MG*, 82 ; 88). L'étrangeté de cette formule vient surtout de la pronominalisation du verbe « penser », lequel n'est pas suivi d'un adjectif. Cet emploi agrammatical opacifie la périphrase de bienséance « là où je pense » et ouvre un large espace d'interprétation que la petite-fille investit par l'imagination :

> Mamie disait que ma hernie était « là où je me pense ». Alors moi, j'imaginais plein de choses, de lieux, cachés dans ma pensée. Qu'est-ce que c'était, là où on se pense ? Où c'était ? Je m'étais inventé un lac, où mamie se pense. On avait un lac près du sexe, ou au fond, je ne savais pas trop, avec des hernies au milieu, ou bien un archipel de hernies. (*MG*, 134)

Ce croisement de la langue singulière de l'aïeule avec l'ingénuité de la fillette est propre à féconder du sens hors des acceptions instituées, voire à inventer des définitions nouvelles qui quittent le domaine de la lexicologie pour s'abandonner à la création fantaisiste de sens inédits, poétiques et presque surréalistes, néanmoins opérants pour celui qui les imagine.

Tous ces exemples, aussi disparates soient-ils, ont en commun de montrer comment les auteurs, dont on a vu qu'ils partagent la même détresse devant l'usure du lexique, travaillent précisément à explorer l'extension sémantique de ces mots érodés, de manière à leur rendre un peu de leur puissance dénotative. Cette entreprise de remotivation sémantique s'opère en deux mouvements, que l'on peut distinguer abstraitement, mais qui se confondent bien souvent dans le tissage textuel. Il s'agit dans un premier temps de mettre la langue à distance, d'acquérir à

l'égard des mots un réflexe d'étonnement, de s'astreindre à toujours percevoir ce que la transitivité peut avoir de médiat. Cette interrogation portée sur le sens des mots – qu'est-ce que « viol » ou « deuil » ou « faire l'amour » ou « là où je me pense », etc., *veut dire ?* – conduit, dans un second temps, à en fouiller les sèmes, en parcourir l'extension pour trouver, dans les infinies nuances déterminées par des usages toujours singuliers, des cohérences latentes.

Pour parvenir à cette alchimie particulière, à ce nouveau cratylisme, qui rend perceptibles ces liaisons souterraines, les auteurs distendent les limites de l'extension sémantique des mots, superposant des champs que la lexicologie disjoint, s'attachant à chercher, pour deux termes considérés homonymes, des sèmes communs qui les réuniraient en un seul vocable polysémique. La syllepse, dont on a vu combien elle est structurante chez Ludovic Degroote, favorise cette collision de sens hétérogènes. Emmanuelle Pagano en explore elle aussi les potentialités, en faisant cohabiter dans un long passage les homonymes *encre*, « liquide coloré servant à écrire », et *encre*, « mycose du châtaignier » :

> Aucun châtaignier ne résiste à l'encre, même les plus solides. Au mieux avec les traitements on peut ralentir la maladie, pas l'enrayer. Le champignon est là, il nargue les arbres et les gens. Il trouve la peau, l'écorce, et la sève colorée s'écoule. Seul le temps apaise sa pugnacité, seules les années affaiblissent sa virulence.
>
> […]
>
> Une sorte de liquide épais et noirâtre suinte des lésions.
>
> Les écorces sont des plaies, qui gouttent quand il faut en finir.
>
> Quand les écorces sont des livres, liber je leur avais dit, à mes pèques, quand des écorces saines ont fait des livres, est-ce que ça ne saigne pas aussi, est-ce que ça ne saigne pas autant, je me demande.
>
> C'est quoi la matière des livres, si ce n'est pas juste de l'écorce manipulée.
>
> D'un livre, on croit toujours en connaître les limites, comme pour les parcelles. Mais d'un livre, on n'en finit jamais d'en sortir, on n'en finit jamais d'y entrer, d'y revenir. C'est plus petit mais plus profond que les parcelles de vignes, les terrasses de châtaigniers.
>
> Oui, c'est ça. Dans son carnet c'est profond entre deux pages et même entre deux lignes, deux phrases, deux mots, et moi je vais y tomber, parce qu'écrire c'est toucher à l'insupportable.
>
> Je vais tomber dans l'encre. (*MG*, 113-114)

Pagano prend à rebours l'analogie qui a donné son nom à la mycose du châtaignier, de manière à remotiver le sens familier du mot « encre ». Le liquide qui suinte des plaies de l'arbre fait voir l'encre du carnet d'Emma comme une semblable sécrétion pathologique. Le terme « liber », qui désigne la fibre de l'écorce employée autrefois comme support de l'écriture, constitue le pivot autour duquel s'articule cette étrange syllepse, dont les deux sens apparaissent également concrets – ou également figurés. Le flux et reflux d'un circuit sémantique à l'autre finit par les agréger complètement, de sorte qu'il devient impossible de décider lequel des deux sens est tropique : est-ce l'encre du carnet qui est métaphorisée dans la plaie du châtaignier ou la sécrétion mycosique qui figure l'écriture ? L'homonymie se résout en une seule extension sémantique étonnamment cohérente : l'encre, sécrétion noire et visqueuse, humeur pathologique, bile de la mélancolie, suinte des plaies profondes ouvertes dans la fibre végétale, écorce ou papier. Cet extrait exemplifie parfaitement le processus, que Ricoeur associe à la « métaphore vive », par lequel du sens nouveau peut être créé à la rencontre de deux champs sémantiques discordants :

> La métaphore est un événement sémantique qui se produit au point d'intersection entre plusieurs champs sémantiques. Cette construction est le moyen par lequel tous les mots pris ensemble reçoivent sens. Alors, et alors seulement, la *torsion* métaphorique est à la fois un événement *et* une signification, un événement signifiant, une signification émergente créée par le langage[33].

La texture phonétique constitue un second terrain d'exploration de ces connivences latentes. Elle permet aux auteurs d'oser des rapprochements lexicaux encore plus audacieux dans la mesure où ils ne reposent pas nécessairement sur le partage étymologique ou métaphorique de sèmes communs. Au petit bonheur des rapprochements paronymiques se dressent des passerelles liant des extensions sémantiques hétérogènes. Dans *L'Enfant éternel*, le narrateur fait connoter funestement le mot « biopsie » : « Chacun sait ce qu'est une "biopsie". La nuit qui

[33] Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 127. L'auteur souligne.

suit, je crois rêver de ce mot. Je lui invente une étymologie dans le sommeil. Il rime avec "autopsie". » (*EÉ*, 51) Pour Ludovic Degroote, même le mot le plus banal risque toujours d'abriter l'obscénité : « encore faudrait-il que je cherche où il habite bite bite » (*UPV*, 46). Dans *Les Mains gamines*, les « faysses », ces terrasses propices à la culture, deviennent leur envers, des crevasses, des fissures : « Quand j'étais petite je croyais que ça voulait dire ça, faille, les faysses. Je m'amusais dans une étymologie étrange et hasardeuse. Elle me reprend parfois. » (*MG*, 60). Pour la narratrice de *Tom est mort*, c'est par un jeu d'assonances qui le lie à d'autres termes de l'isotopie funéraire que le mot « deuil » se trouve remotivé : « Le deuil, ce mot même, que j'ai accepté parce qu'il me fait penser à œillet, à glaïeul, des fleurs de deuil – le deuil se fait comme un enfant. » (*TEM*, 7) Rimes, assonances, allitérations, paronymie autant d'indices de cohérences sémantiques que la lexicologie ignore, et que seul peut déceler celui qui voit le langage « en étrangeté » (si l'on me permet de contrefaire la formule de Baudelaire pour qui l'enfant voit le monde « en nouveauté »).

« Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère », a affirmé Proust. Dans *Critique et clinique*, Deleuze glose cette phrase pour proposer une idée du traitement proprement littéraire que les grandes œuvres réservent à la langue. L'écrivain « est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. Faire crier, faire bégayer, balbutier, murmurer la langue en elle-même[34]. » Comme cet écrivain idéal dont Deleuze décrit la pratique, les auteurs considérés travaillent la langue de l'intérieur pour en faire éclore l'étrangeté. Par déplacements sémantiques ou par rapprochements paronymiques ; par confrontation d'idiomes ou par hybridation de sociolectes ; par déconstruction

[34] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 138. L'auteur souligne.

d'évidences interprétatives ou par raccordements métaphoriques, des « langues étrangères » sont inventées dans chacun des textes analysés. Elles seules permettent de contrer l'*inopia* qui, en frappant le code linguistique d'inanité, menaçait de rompre définitivement la communication.

Dans le meilleur et le plus émouvant des cas, ces idiomes singuliers constituent, pour les narrateurs de *L'Enfant éternel* et de *Tom est mort*, des lieux providentiels, les seuls où peut, malgré tout, survivre quelque chose de l'enfant perdu :

> Je m'exprimais comme je pouvais, avec mon accent de nulle part. Avec cette langue bizarre qui s'était fabriquée en moi, strate par strate, du londonien, du canadien de la côte Ouest, du Stuart, du Tom, du Vince, sur la roche-mère de mon français. Et par-dessus, une dalle de silence. (*TEM*, 185-186)

> Je contrefais malgré moi son accent [celui de Pauline]. Je la cite m'imitant. Je l'imite me citant. À notre tour, nous nous réapproprions un peu de ce qu'elle a pris et transformé dans les propos que nous lui tenions. […] Son parler d'enfant nourrit notre parler d'adulte. Elle est une enfant qui parle la langue de deux adultes. Nous sommes deux adultes parlant la langue d'une enfant. Cela fait un jargon étrange et tendre pour chiffrer nos messages, une langue intermédiaire que seuls, tous trois, nous puissions partager. (*EÉ*, 170)

Chez Degroote et chez Pagano, en revanche, la langue est rendue étrangère par le stigmate qu'y a laissé la profanation du corps de l'enfant. Dans *Un petit viol*, le vocabulaire le plus cru finit, à la faveur de syllepses particulièrement violentes, par contaminer jusqu'au commentaire métatextuel. Dans *Les Mains gamines*, le mode métaphorique de signification et le tissage de rapprochements onomastiques défléchissent le sens usuel pour garder une part de l'inouï intacte. Il en est de même pour les descriptions de la prose qu'Emma couche dans son carnet ; elle semble défricher des voies sémiologiques inexplorées, que le lecteur est libre d'imaginer :

> Des petits chemins presque des sentes, et qui sentaient mauvais, qui sentaient le mauvais souvenir. Des ratures et des corrections, et une langue, une grammaire, réinventées à chaque phrase pour parler de mains obsédantes, des mains gamines, et d'un sexe aux lèvres cousues, d'un sexe de toute jeune fille hérissé de piquants, une bogue protégeant son fruit encore trop immature, de petites lèvres enfouies sous des fils de soie, tissés entre les poils pubiens par des chenilles apprivoisées. (*MG*, 24)

« On dirait que la langue est prise d'un délire, qui la fait précisément sortir de ses propres sillons[35] », affirme encore Deleuze au sujet de ces auteurs qui écrivent dans « une sorte de langue étrangère ». C'est là tout le paradoxe des six récits considérés dans ce travail : leur virtuosité stylistique est à la mesure de l'aporie qu'ils se sont donnée pour objet d'écriture, de ce *délire* qui fait chanceler langue et raison.

[35] *Ibid.*, p. 16.

CHAPITRE 4

AJUSTER LE STYLE AU SCANDALE

L'étude de ces six poétiques narratives l'aura suffisamment montré : représenter l'enfance souffrante, c'est toujours affronter le problème de la diction de l'innommable. La profanation des valeurs dont l'enfance est dépositaire est ressentie comme une aporie commandant de toute urgence la parole ; pourtant, l'outrage qu'elle fait au *logos* perturbe les moyens linguistiques, et la possibilité même d'une énonciation satisfaisante de ces événements. Les solutions stylistiques singulières proposées par les auteurs prennent la forme de bricolages visant à remotiver le signe linguistique tout en maintenant ouverte la béance de l'irrationnel sur lesquelles elles sont élaborées. Sans désavouer la formule de Barthes, selon qui « écrire, c'est ébranler le sens du monde[1] », les textes travaillent l'envers de la proposition et tentent de faire tenir une parole dans un monde dont le sens est d'ores et déjà ébranlé, d'inventer un style apte à recréer cette commotion dans la langue.

---

[1] Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 11.

4.1 L'impossible *catharsis* du scandale

4.1.1 Du secret moderne au scandale contemporain

Il convient à présent de considérer plus attentivement ce paradoxe qui dynamise les pratiques d'écriture examinées. En quoi cette confrontation de la langue, conçue comme système, et d'un objet du réel qui doit venir à l'énonciation peut-elle s'expliquer par certains traits de l'imaginaire contemporain de la création littéraire ? Cette question trouve des pistes de réponse dans l'article que Dominique Rabaté a consacré à l'écriture du secret. Suivre le fil de cette synthèse s'avère doublement fécond : en donnant un ancrage historique aux résultats des analyses précédentes, elle fournit le socle d'une réflexion diachronique qui rend sensible l'infléchissement des enjeux des pratiques scripturaires, de la modernité à l'époque contemporaine.

Dans « Le secret et la modernité », Rabaté propose d'appréhender l'esthétique moderne à partir du paradigme du secret, lequel est déterminé par un paradoxe : l'exigence de « devoir tout dire » se confronte à l'« opacité du réel ». Au sujet de l'exigence de « tout dire », Rabaté insiste surtout sur son caractère proprement moderne : « Ce qui me paraît le plus important dans le mouvement de fond que nous appelons "la modernité", c'est depuis la fin du dix-huitième siècle l'exigence nouvelle d'un *tout dire* qui modifie profondément l'équilibre discursif classique », mutation perceptible notamment dans le projet de l'*Encyclopédie*, « fond[é] sur l'idée d'une dicibilité heureuse des sciences et techniques » et dans « l'apparition de l'autobiographie rousseauiste » en ce qu'elle témoigne d'une « injonction – faite à soi – de tout révéler »[2].

---

[2] Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité » dans Dominique Rabaté (dir.), *Dire le secret*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 14, 2001, p. 12.

Rabaté trouve, dans un ensemble de démarches esthétiques pourtant extrêmement contrastées et s'étalant sur plus de deux siècles, la même ambition d'épuiser le réel au moyen du discours :

> D'une certaine façon, la même volonté anime toutes les avant-gardes modernistes pour lesquelles il faut briser le tabou qui interdit telle ou telle parole. L'écriture automatique est, entre autres choses, un appel de ce *tout dire*, transformé en « tout écrire ». […] « Tout doit devenir public » : telle est aussi la terrifiante et exaltante leçon que délivre la littérature moderne depuis Sade jusqu'aux surréalistes et Bataille. Tout doit pouvoir se dire : telle est l'ambition de l'écrivain, qui rencontre alors inéluctablement l'expérience de la terreur littéraire. […] Un pan capital de la littérature moderne se situe du côté de l'aveu ; il nous oblige à infléchir l'idée même de littérature hors du bon goût et de la belle œuvre – vers quelque impossible diction d'un secret toujours à dire, toujours fuyant. Je crois qu'il y a là un trait majeur de ce qui différencie la littérature proprement moderne de la littérature classique[3].

On reconnaît sans peine, sous le « *tout dire* » auquel Rabaté fait référence, le présupposé qui fonde cette injonction et que Marc Angenot a identifié, c'est-à-dire celui, déjà commenté de l'« axiome métadiscursif qui est que tout peut se dire (et finit par se dire) et que, dans leur variété, les discours individuels couvrent la totalité de la vie humaine dans toute sa complexité[4]. » C'est bien, en définitive, la délimitation de l'aire du dicible qui est en jeu dans l'exigence de « tout dire » :

> L'horizon utopique du tout dire moderne déplace ainsi – et c'est ce qui me paraît le plus crucial à souligner – l'ombre de l'indicible, la frontière du non-dicible. L'impératif moderne oblige à repenser les rapports dans le langage entre un indicible qui n'est que provisoire, qui est dit futur, et un indicible qui est consubstantiel au sujet ou au langage lui-même. En un mot, c'est tout l'équilibre de la représentation même du dire qui se trouve, avec la modernité, déplacé. Et cette histoire, on s'en doute, concerne au premier chef la littérature (ainsi que l'idée que nous nous en faisons)[5].

Jusqu'ici, le paradigme que décrit Rabaté semble bien être celui dans lequel s'inscrivent les romans considérés dans ce travail. L'injonction à tout dire, on l'a vu, structure au moins aussi fortement l'imaginaire social contemporain que celui des décennies et des siècles passés.

---

[3] *Ibid.*, p. 12-13.
[4] Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, *op. cit.*, p. 34. Voir p. 95.
[5] Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », *loc. cit.*, p. 14.

Poursuivant son étude du paradoxe moderne du secret, Rabaté s'attache ensuite à cerner la nature de ce qui contrarie la diction euphorique et complète du monde :

> Le *tout dire* découvre une opacité nouvelle : opacité du réel à dire, opacité du sujet, opacité du langage. À mesure que tout se dit, tout reste à dire. Le secret révélé n'en finit pas de sécréter toujours plus de secret ! La découverte du sujet moderne me semble être, en d'autres termes, que le plus important peut se cacher dans le plus futile[6].

On retrouve, là encore, le même sentiment d'opacité déjà souvent commenté dans les analyses précédemment menées. Mais la fin de l'extrait – et la suite du développement de l'article – laisse poindre les premières divergences entre l'opacité moderne du secret et celle dont on a commencé à esquisser les contours. Les romans étudiés, s'il leur arrive d'avoir recours au motif du secret, ne semblent jamais lui donner la même valeur paradigmatique que celle repérée par Dominique Rabaté. Symptomatiquement, même la tension narrative de *Viol*, au premier abord tout entière organisée autour de l'aveu de Mado, oblique à mi-parcours, délaisse le secret – qui, au fond, n'en est pas un – pour poser avec insistance la question de l'indicible et de l'innommable, de l'impossible ajustement consensuel du mot à la chose.

La raison de cet écart me paraît résider dans la dialectique du visible et du caché sur laquelle fait fond sur le paradigme du secret, ainsi que l'explique toujours Rabaté :

> À l'opposé de la conception classique du signe et du discours, l'herméneutique moderne, celle qui commence à se mettre en place avec le Romantisme, s'engage dans la dialectique subtile des rapports entre *manifeste* et *latent*. Le manifeste, ce qui se présente immédiatement au regard ou à l'oreille, est doté d'une fonction duelle : il cache et révèle. L'opacité du manifeste est la condition du latent : c'est parce que le sens se cache, qu'il faut le chercher par et à travers (parfois même malgré) ce qui se présente en surface. L'opération herméneutique devient ainsi une recherche du sens profond, une manière de savoir lire le sens latent[7].

---

[6] *Ibid.*, p. 15.
[7] *Ibidem.*

Cette représentation « profonde » du monde, et qui est à la source du sentiment moderne d'opacité du réel, ne semble pas être partagée par les romanciers étudiés ici. Il y a même lieu de croire que la littérature contemporaine s'écrit précisément dans le deuil de cette certitude qu'un sens profond existe, tenu secret sous la surface apparente du monde, et que l'écriture serait en mesure de dévoiler, même imparfaitement, même par bribes.

L'idée de l'existence d'une vérité unique et accessible a été passablement mise à mal à la fin du XXe siècle par ce qu'il est désormais convenu d'appeler, suivant Jean-François Lyotard, la déréliction des récits de légitimation[8]. C'est à Marc Angenot que l'on doit la radiographie la plus pénétrante – et, à certains égards, la plus intransigeante – de ce monde postmoderne caractérisé par « la décomposition de l'idée de progrès ». C'est le sous-titre de son essai, dont il pose ainsi l'objet :

> Le fil que je suis dans ce livre est que ces doctrines d'espérance séculière sont tombées en déréliction, que la dynamique historique qui leur a fait laisser leur trace sur tous les changements sociaux depuis deux siècles s'est épuisée et décomposée. Je ne dis pas qu'elle s'est totalement évanouie parce qu'elle est *irremplaçable* : elle est en train de rebricoler en en recyclant des fragments, sur les ruines éparses des grandes certitudes, des dispositifs antagonistes […]. Ces dispositifs bricolés et branlants cherchent encore et toujours à *réenchanter* un monde opaque et intolérable sans plus avoir cependant à offrir une Réponse absolue aux fameuses questions : « D'où venons-nous ? qui sommes-nous ? où allons-nous ? »[9]

Dès lors que le sens du monde n'est plus garanti par un récit – idéologique, utopique – auquel on reconnaît une autorité, qui remporte largement l'adhésion et

---

[8] Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, 109 p.

[9] Marc Angenot, *D'où venons-nous? Où allons-nous? La décomposition de l'idée de progrès*, Montréal, Le trait d'union, 2001, p. 35. Ces « doctrines d'espérance séculière » renvoient à ce qu'Angenot appelle aussi – et l'expression fait désormais partie de la terminologie critique actuelle – les « Grands récits », qu'il définit ainsi : « J'appelle *Grands récits* les systèmes idéologiques, variantes doctrinaires et militantes du Progrès, qui se sont chargés de procurer aux modernes une explication historique totale balayant les horizons du passé, du présent et de l'avenir – le programme *utopique* qu'ils comportent y formant la contrepartie d'une critique radicale de la société présente. Les Grands récits de la modernité ont formé une narration avec un héros transcendant, l'humanité en marche, exorcisant la *déréliction* du présent confus et incertain. » (*Ibid.*, p. 36.)

détermine les conditions de validité du savoir, le soupçon pèse sur toute explication monologique du réel[10].

La faillite de cette représentation du monde entraîne avec elle la conception de la littérature qui avait, depuis plus d'un siècle et demi, engendré toute la marche progressiste des avant-gardes, chacune se promettant de découvrir un nouveau pan de la vérité souterraine, d'élucider une partie de la « Réponse » en révélant l'un de ses « secrets »[11]. Il n'est plus du tout certain que la littérature que Rabaté a décrite et qu'il continue d'appeler de ses vœux[12] puisse persister dans un tel climat postmoderne de soupçon[13] et de désabusement généralisé. Aux

---

[10] Ce soupçon, qui est le résultat de la logique déconstructionniste poussée à l'extrême, tient en un raisonnement paralogique que relève laconiquement Angenot : « Il y a dans les prémisses de cette pensée déconstructionniste, qui fut rebaptisée en Amérique la "*French Theory*", un paralogisme simple, parce que substituant à la pensée logico-critique une attitude métaphysique inversée ; paralogisme qui s'apparente à l'interprétation de Nietzche par les gens du monde en une autre *fin de siècle* : "Dieu est mort, alors tout est permis". La validation absolue du sens des discours par le monde (ou par Dieu) est une chimère des âges métaphysiques – ***alors*** toute recherche du vrai et du juste est vaine et dissimule des intérêts et des impostures. » (*Ibid.*, p. 58. L'auteur souligne.)

[11] À terme, et en toute logique, c'est aussi l'herméneutique du texte littéraire qui s'en trouve infléchie. Il est remarquable, à cet égard, que la critique que Jacques Dubois oppose à la conception bourdieusienne du récit de fiction mette précisément en cause la dialectique de la surface et de la profondeur : « Bourdieu insiste beaucoup sur la dialectique du cacher/montrer qui caractérise le travail de fiction à cet égard. […] Il suppose que se produit ainsi un refoulement qui renvoie à quelque inconscient textuel. […] [Suivant la conception bourdieusienne de la fiction littéraire] c'est donc à l'analyste, qu'il soit ou non sociologue, qu'il revient de faire sortir cette vérité cachée par une opération de montage expérimental comme celle à laquelle Bourdieu s'est livré à propos de *L'Éducation sentimentale*. […] Si l'expérience de déconstruction ainsi conçue semble de bonne méthode, on voit mal cependant pourquoi il faudrait postuler un inconscient du texte qui en serait la vérité. Il est hors de tout doute que la fiction concrétise et singularise. On peut encore admettre qu'elle euphémise de diverses manières sa pensée sociale. Mais qu'il faille supposer qu'elle fasse de la vérité qu'elle délivre une signification des profondeurs toujours quelque peu déniée en surface nous semble peu conforme à la façon dont le travail fictionnel opère. » (Jacques Dubois, « Socialité de la fiction », dans Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 40-41.)

[12] « Démasquer les apparences, dire la vérité nue, c'est aussi […] l'une des voies royales que la littérature a empruntée et doit continuer d'emprunter dans une entreprise salutaire de démystification qui reste, à mes yeux, l'une de ses missions importantes. » (Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », *loc. cit.*, p. 25.)

[13] Il faudrait encore s'attacher à préciser le terme « soupçon », qui recouvre en vérité deux attitudes émanant de deux épistémologies antinomiques, mais coprésentes en régime contemporain. Pierre-André Taguieff repère dans plusieurs éléments de la culture populaire

romanciers contemporains, il reste à rendre un compte désenchanté d'un monde sans épaisseur[14] et duquel tout sens, manifeste ou profond, est exclu.

Car c'est bien là ce que la souffrance d'un enfant force à admettre et oblige à dire : le scandale de ce qui ne devrait pas être mais qui est pourtant. Chez Marie Darrieussecq et Philippe Forest, la perte de l'enfant, en tant qu'elle constitue un paroxysme de souffrance et une aberration radicale, est le révélateur synecdochique d'une rupture gnoséologique. Pour la narratrice de *Tom est mort*, elle est la faille irréductible qui sépare « deux mondes qui s'ignorent » (*TEM*, 54) : « le

---

contemporaine une forte attirance pour les explications ésotériques du monde et des événements historiques. La vivacité actuelle de l'imaginaire conspirationniste est vraisemblablement un corollaire de la perte de sens qui menace l'Histoire et le monde depuis qu'ils ne sont plus pris en charge par un récit idéologique (Pierre-André Taguieff, *La Foire aux illuminés. Ésotérisme, théorie du complot, extrémisme*, Paris, Mille et une nuits, 2005, 612 p.). La « pensée du complot », qui consiste à imaginer qu'il existe bien une vérité unique et objective, mais qu'elle est maintenue dans l'ombre par des comploteurs malintentionnés, se présente comme une simplification délirante de l'épistémologie moderne du secret. En somme, le soupçon qui naît de la défection des métarécits peut prendre deux formes, qui déterminent chacune une pratique romanesque appropriée : le soupçon-méfiance, qui conduit à l'écriture de récits dialoguant de manière exigeante avec les sciences humaines – ceux que Dominique Viart a appelés les « fictions critiques » – ; et le soupçon-paranoïa, qui engendre des affabulations plus ou moins étonnantes sur le mode de la pensée du complot. (Sur cette question, voir Émilie Brière, « Christophe Donner subversif ? », *Revue des sciences humaines*, n° 299, 2010, p. 141-154.) Cette mise au point me fournit l'occasion de préciser que l'expression « littérature contemporaine » désigne, dans ce travail, un ensemble aux contours certes flous, mais qui contient prioritairement les textes de la première catégorie.

[14] Ce phénomène de « nivellement » structure profondément l'imaginaire postmoderne et se perçoit dans plusieurs domaines de la pensée, où il affecte tant la concurrence des autorités culturelles que l'idée du sujet ou la conception de la vie quotidienne. On le repère chez Lyotard, lorsque le philosophe prend acte de la fragilisation des autorités épistémologiques ou culturelles : « La hiérarchie spéculative des connaissances fait place à un réseau immanent et pour ainsi dire "plat" d'investigations dont les frontières respectives ne cessent de se déplacer. » (Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 65.). De même, la profondeur psychique qui était reconnue au sujet moderne est elle aussi aplanie, comme le souligne Étienne Rabaté : « Ce qui est scandaleux […] c'est justement, au-delà de la perte de repères idéologiques qui est la marque de toute une génération, l'absence à la fois gênante et fascinante de l'intériorité des personnes et des personnages. » (Étienne Rabaté, « Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction » dans Matteo Majorano [dir.], *Le Goût du roman*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Marges critiques », 2002, p. 125.) En ce qui concerne la conception de la quotidienneté et de l'événementialité, leur rapport d'exclusion mutuelle est ébranlé par un semblable phénomène de laminage : la « saillie » événementielle s'estompe et le « creux » quotidien n'est plus si morne dès lors que l'extraordinaire couve en son sein (à ce sujet, voir Émilie Brière, « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ? », *Temps Zéro*, nº 1, « Raconter le quotidien aujourd'hui » (2007), en ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document78>.)

monde d'avant la mort de Tom » (*TEM*, 49), « un monde où les objets étaient les objets, où leur ombre était une ombre[.] Où mes enfants étaient mes enfants. » (*TEM*, 13), et le monde d'après la mort de Tom, où « plus rien ne se calcule, plus rien ne tient debout. Le monde à l'envers. » (*TEM*, 9-10) Pour le narrateur de *L'enfant éternel*, elle est la brèche dans laquelle s'abîme toute transcendance, le révélateur d'un monde « où n'existe que l'arbitraire vide et destructeur du biologique », où ne demeure que « le chaos, l'absurde, l'arrêt rendu sans rime ni raison par une divinité inexistante. » (*EÉ*, 306)

La souffrance de l'enfant retourne le paradigme du secret sur lui-même : le sens n'est pas latent, il est *manifestement* absent. Plus encore, et c'est ce que les études menées précédemment auront mis en lumière, en faisant échec au sens du monde, c'est ultimement le *logos*, la langue porteuse de raison[15], ainsi que la fonction de « révélation » de la langue littéraire que la souffrance de l'enfant disqualifie. L' « *obscurité* du présent », qui, en régime moderne, était « enserré[e] entre une explication globale du passé et une prédiction démontrée pour l'avenir[16] », est, en régime postmoderne – et *a fortiori* devant l'enfance bafouée –

---

[15] À moins de postuler, comme le fait Lyotard, – mais ce détour relativiste revient ultimement au même – que l'idée de « raison » est elle aussi soumise à l'acceptation contractuelle d'une définition par la « communauté des experts », et que son caractère instable affecte à sa suite le ou les langage(s) du savoir et la conception du progrès : « L'argumentation exigible pour l'acceptation d'un énoncé scientifique est donc subordonnée à une "première" acceptation (en réalité constamment renouvelée en vertu du principe de récursivité) des règles qui fixent les moyens de l'argumentation. De là deux propriétés remarquables de ce savoir : la flexibilité de ses moyens, c'est-à-dire la multiplicité de ses langages ; son caractère de jeu pragmatique, l'acceptabilité des "coups" qui y sont faits (l'introduction de nouvelles propositions) dépendant d'un contrat passé entre les partenaires. De là aussi la différence entre deux sortes de "progrès" dans le savoir : l'un correspondant à un nouveau coup (nouvelle argumentation) dans le cadre des règles établies, l'autre à l'invention de nouvelles règles, et donc à un changement de jeu. À cette nouvelle disposition correspond évidemment un déplacement majeur de l'idée de la raison. Le principe d'un métalangage universel est remplacé par celui de la pluralité des systèmes formels et axiomatiques capables d'argumenter des énoncés dénotatifs, ces systèmes étant décrits dans une métalangue universelle mais non consistante. Ce qui passait pour paradoxe ou même pour paralogisme dans le savoir de la science classique et moderne peut trouver dans tel de ces systèmes une force de conviction nouvelle et obtenir l'assentiment de la communauté des experts. » (Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 71-72.)

[16] Marc Angenot, *D'où venons-nous ? Où allons-nous ? La décomposition de l'idée de progrès*, *op. cit.*, p. 35.

totale. C'est *avec* – et non contre – cette opacité irréductible du monde et de la langue que les auteurs doivent désormais écrire, en abandonnant à la fois le fantasme flaubertien du « mot juste » et l'espoir d'élucider même une partie du réel, en maintenant entier le mystère de la cruauté du monde, sur lequel aucun voile ne pourra jamais être levé.

Cette modification de la conception de la vérité, de sa nature et de son accessibilité possède tous les traits d'un renversement de paradigme épistémologique[17], qui commande à sa suite un ajustement du paradigme esthétique. À telle enseigne qu'on pourrait postuler, à partir des textes analysés, que la « catharsis du secret » – pour reprendre l'expression de Rabaté[18] – fait place à la « catharsis du scandale », scandale de l'absence de sens profond, de vérité à excaver, dont la souffrance de l'enfant fournit la preuve la plus sinistre. Ce n'est sans doute pas un hasard si le mot même apparaît souvent sous la plume des auteurs considérés, notamment chez Philippe Forest et Ludovic Degroote. Pour le premier, la mort d'un enfant est un « scandale [qui] fait taire toute métaphysique. » (*EÉ*, 193), un « scandale qui ouvr[e] un gouffre noir auprès duquel tout ce qu'avait fait la science semblait dérisoire. » (*EÉ*, 294). Quant au second, il interroge la polysémie du mot, pour tenter de discerner ce qui, du geste ou du discours, relève véritablement du « scandale » :

> on me dira tu es scandaleux et malheur à celui par qui etcetera mais est-ce moi le scandale
>
> où est le plus grand scandale du garçon qui est entraîné dans une histoire à laquelle il n'appartenait pas ou de l'adulte qui l'entraîne dans sa propre histoire

---

[17] Poser les choses ainsi revient sans doute à employer la théorie des paradigmes épistémologiques de Kuhn (*The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1963, 172 p.) afin précisément de montrer que l'émergence de cette théorie et son adoption par un grand nombre de penseurs de la fin du XXe siècle constituent eux-mêmes les signes… d'une révolution du paradigme épistémologique ! C'est dire combien le relativisme – de la forme la plus pure et dure qu'a pu prendre l' « *anything goes* » de Paul Feyerabend (*Against Method : Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, Londres, Verso, 1976, 339 p.) jusqu'à la complaisance molle de la *political correctness* – a gagné du terrain dans les dernières décennies du XXe siècle – à tel point qu'il serait sans doute illusoire, même pour l'auteure de cette réflexion, de prétendre y échapper.

[18] Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », *loc. cit.*, p. 27.

> qui détient le scandale de celui qui sait et prévoit ou de celui qui ne peut ni savoir ni prévoir
>
> voit-on moins de scandale à glisser sa main dans le pantalon du garçon qu'à l'écrire
>
> y a-t-il moins de scandale à agir comme il l'a fait qu'à rapporter les faits que j'écris aujourd'hui (*UPV*, 85)

Car en effet, comme le secret, le scandale, dans son acception la plus rigoureuse, est un objet hybride, à la fois forme et contenu : il est ce qui paraît incompréhensible et qui, par conséquent, pose problème à la conscience, déroute la raison ou trouble la foi, mais il est également ce grand retentissement d'un fait ou d'une conduite qui provoque la réprobation, l'indignation, le blâme. Du latin *scandalum*, la pierre d'achoppement, il est « ce qui fait trébucher » ; il est l'aberration, la déraison qui éclate en discours. L'opacité du scandale ne lui vient pas de ce qu'il se soustrait au regard, mais de ce qu'il résiste à l'intellection et mine profondément la transitivité. Ainsi ne demande-t-il pas à être révélé ; sa flagrance, comme la nudité du roi, est déjà impudente, elle exige d'être (d)énoncée.

Dominique Rabaté voit juste lorsqu'il affirme que la modernité s'est engagée dans l'« infinie diction du secret[19] », chaque mystère divulgué relançant de plus belle le mouvement de dévoilement. « Entraînée dans l'infini du discours, la parole poursuit l'ombre d'une cause qui la fuit[20] », et cette quête perpétuelle a catalysé la fuite en avant des avant-gardes modernes, comme on ouvre frénétiquement des poupées gigognes, sans jamais atteindre le cœur enfoui. En revanche, il semble difficile de percevoir une telle vectorisation à l'égard des poétiques contemporaines considérées, lesquelles butent sans cesse sur l'énonciation d'un réel ressenti comme proprement indicible. Du reste, la catharsis du scandale est aussi déceptive que celle du secret, mais la raison en est différente. Là où la seconde frustre par son nécessaire inachèvement – la divulgation d'un secret ne faisant qu'indiquer qu'un mystère plus profond doit encore être élucidé,

---

[19] Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », *loc. cit.*, p. 13.
[20] *Ibid.*, p. 15.

dans un jeu de piste herméneutique sans fin –, la première consterne par son impossibilité intrinsèque, son échec programmé. « Le paradoxe du secret – cela est bien connu – est ainsi de signifier que quelque chose ne doit (ne peut) être dit[21] », résume Rabaté. Or, le scandale, lui, impose une reformulation de ce paradoxe où les verbes « devoir » et « pouvoir » sont entendus hors circonstance, dans leur sens le plus radical, donnant à percevoir toute la tension qui les oppose : la catharsis du scandale consiste à signifier que quelque chose *doit mais ne peut* être dit.

4.1.2 « Nous sommes tous des juifs allemands » : l'appréhension martyrogène du monde contemporain

Sans aucun doute, tenter de saisir le roman contemporain à partir du paradigme de l'impossible catharsis du scandale requerrait une démonstration beaucoup plus approfondie pour être recevable. Il faudrait, avant tout, voir comment s'articulent ces démarches scripturaires avec les écritures du scandale par excellence, par lequel s'est inaugurée, au milieu du XXe siècle, la profonde déréliction des grands récits idéologiques (à commencer par celui, positiviste, d'un progrès au service de valeurs humanistes) : l'expérience concentrationnaire. Car c'est bien devant la prise de conscience de l'atrocité des camps que s'est posée pour la première fois et avec une extrême vigueur la question de la possibilité du discours et de la pertinence de la littérature devant des horreurs qui font achopper toute rationalité – ce qu'expriment chacun à leur façon Charlotte Delbo et Claude Lanzmann :

> Tous les arguments sont insensés. Je lutte contre ma raison. On lutte contre toute raison[22].
>
> Ne pas comprendre a été ma loi d'airain pendant toutes les années de la réalisation de *Shoah*, c'était un mode à la fois opératoire et éthique[23].

---

[21] *Ibid.*, p. 21.
[22] Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Genève, Gonthier, 1965, p. 18-19.

Face à un tel abîme de folie et d'atrocité, la pensée et l'art se sont confrontés à la dialectique de la nécessité et de la recevabilité de la parole et de la représentation. Ce n'est pas autre chose qu'entendait signifier Adorno par sa célèbre phrase[24] – malheureusement trop souvent cavalièrement citée – au sujet de laquelle il a, par la suite, dû s'expliquer :

> J'ai dit un jour que, après Auschwitz, on ne pouvait plus écrire de poèmes et cela a donné lieu à une discussion à laquelle je ne m'attendais pas lorsque j'ai écrit cette phrase. […] Je suis prêt à concéder que, tout comme j'ai dit que, après Auschwitz, on ne *pouvait* plus écrire de poèmes — formule par laquelle je voulais indiquer que la culture ressuscitée me semblait creuse —, on *doit* dire par ailleurs qu'*il faut* écrire des poèmes, au sens où Hegel explique, dans l'*Esthétique*, que, aussi longtemps qu'il existe une conscience de la souffrance parmi les hommes, il doit aussi exister de l'art comme forme objective de cette conscience[25].

C'est encore ce qu'affirme Maurice Blanchot dans *Le Pas au-delà* :

> Que le fait concentrationnaire, l'extermination des Juifs et les camps de la mort où la mort continue son œuvre soient pour l'histoire un absolu qui a interrompu l'histoire, on *doit* le dire sans cependant pouvoir rien dire d'autre. Le discours ne peut pas se développer à partir de là[26].

De la même façon, le sociologue Michael Pollak, qui a remarquablement mis au jour les manières de témoigner de l'expérience concentrationnaire, insiste tout au long de son essai sur « la tension, constitutive des témoignages sur la déportation, entre dicible et indicible[27] » :

> Ressenties simultanément, la nécessité et la difficulté de témoigner de ce qu'on a vécu composent un sentiment ambivalent, indiquant que le témoignage comporte presque toujours un jugement sur des actions passées par le survivant lui-même ou par celui qui l'écoute[28].

---

[23] Claude Lanzmann, dans *Le Monde* du 12 juin, cité par Guillaume Erner, *La Société des victimes*, *op. cit.*, p. 27.

[24] « Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. » (*Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz [*Prismen*, *Gesammelte Schriften*, Francfort, Suhrkamp, 1955], Paris, Payot, 1986, p. 23).

[25] Theodor W. Adorno, *Métaphysique : concept et problèmes*, traduit de l'allemand par Christophe David [*Metaphysik : Begriff und Probleme*, 1965], Paris, Payot, 2006, p. 164-165. Je souligne.

[26] Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 156. L'auteur souligne.

[27] Michael Pollak, *L'Expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Métailié, coll. « Leçons de choses », 1990, p. 181.

[28] *Ibid.*, p. 180.

Pollak reconnaît également que l'investissement de cet espace énonciatif précaire[29] influence la forme des témoignages : « Ce caractère rudimentaire, minimal des récits est le symptôme d'une tension entre la volonté ou l'obligation de parler, et l'incapacité de le faire[30]. » Surtout, on le sait, cette tension a donné lieu, en plus des témoignages descriptifs prioritairement analysés par Pollak, à plusieurs œuvres littéraires majeures – parmi lesquelles celle déjà citée de Charlotte Delbo, ainsi que celles de Robert Antelme, de Primo Levi, d'Elie Wiesel, de Jorge Semprún, etc. – rassemblées sous diverses étiquettes : « littérature de l'atrocité[31] », « littérature de l'extrême[32] », « écritures de la terreur[33] », « littérature des camps[34] »[35].

---

[29] Encore que la précarité de l'espace énonciatif que décrit Pollak semble relever moins d'une indicibilité intrinsèque des atrocités de la déportation, que d'une incommunicabilité qui reposerait plutôt sur la disponibilité du locuteur et de l'allocutaire à l'échange conversationnel : « Chacun de ces documents résulte de la rencontre entre la disposition du survivant à parler et les possibilités d'être écouté. Entre celui qui est disposé à reconstruire son expérience biographique et ceux qui le sollicitent de le faire, ou sont disposés à s'intéresser à son histoire, s'établit une relation qui définit les limites de ce qui est effectivement dicible. » (*Ibid.*, p. 179.)

[30] *Ibid.*, p. 193.

[31] « Enfin, après 1945, c'est la littérature en général qui se trouve confrontée à un nouveau problème : donner forme à une réalité qui a dépassé tout ce qu'on peut imaginer. C'est alors que se constitue un genre spécifique : la "littérature de l'atrocité". » (*Ibid.*, p. 223.)

[32] Voir le dossier, dirigé par Michael Rinn, « L'extrême dans la littérature contemporaine. Le corpus de la Shoah en question », *Tangence*, nº 83 (hiver 2007), p. 5-150.

[33] Nelly Wolf, « Écritures de la terreur » dans *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2003, p. 215-246.

[34] Dominique Viart, « Chapitre 3. La littérature des camps » dans *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, *op. cit.*, p. 167-187.

[35] Ce corpus a donné lieu à une importante production critique qui lie l'expérience concentrationnaire aux limites de la parole. Au sein de ce corpus, les travaux de Michael Rinn – son essai *Les Récits du génocide. Sémiotique de l'indicible* (Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998, 288 p.) comme les collectifs qu'il a dirigés, « L'extrême dans la littérature contemporaine. Le corpus de la Shoah en question » (*op. cit.*) et « Avec le génocide, l'indicible » (*Protée*, vol. 37, nº 2 (2009)) – occupent une place particulière, aux côtés des ouvrages d'Alain Parrau, *Écrire les camps* (Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 1995, 379 p.) et de Linda Pipet, *La Notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort* (Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2000, 154 p.). Parallèlement, signe que la question de la possibilité de la parole s'appréhende souvent par le biais des écritures de la Shoah, l'ouvrage *Limites du langage : indicible ou silence*, codirigé par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard (Paris/Budapest/Turin, L'Harmattan, 2002, 378 p.) comporte plusieurs contributions portant sur les écritures de la Shoah.

S'il est vrai que les textes qui composent ce corpus ont, pour la plupart, paru dans les deux ou trois décennies suivant la libération des camps, Dominique Viart signale néanmoins la relance récente des travaux et la mise à jour des enjeux liés aux témoignages de l'expérience concentrationnaire, faisant de la Shoah un objet de pensée et de discours contemporain[36] :

> Ce n'est qu'au cours des années 1980 que l'on envisage vraiment la question de la « Shoah », et qu'on la *nomme*, depuis le film de Claude Lanzmann qui porte ce titre (1985). Cela peut sembler paradoxal, puisqu'autant de livres essentiels ont été publiés près d'un demi-siècle auparavant. Mais les spécialistes de cette question et les rescapés qui en témoignent encore le disent : ces livres n'ont pas eu l'écho ni l'effet escompté. […] En revanche, les années 1980, qui s'ouvrent avec la publication de *L'Écriture du désastre* (1980) de Maurice Blanchot, deux ans après la réimpression de *L'Espèce humaine*, développent une nouvelle réflexion sur le traumatisme historique[37].

De l'avis de l'historienne Annette Wierviorka, cette ellipse est spécifiquement française[38]. Les arguments que le sociologue Guillaume Erner convoque pour expliquer la désaffection temporaire pour les questions liées au massacre des juifs tendent d'ailleurs à en accréditer le caractère hexagonal :

> Le profond désintérêt pour cette histoire peut s'expliquer par la volonté de tourner la page ; même les associations juives évoquent rarement la Shoah. Les victimes ne fascinent pas encore ; elles dérangent plutôt. […] Si l'on ne s'intéresse pas encore à la Shoah, en France, c'est aussi parce que l'universalisme républicain répugne à se pencher sur des morts particulières et à réveiller un passé peu glorieux. La mémoire de la déportation, c'est aussi celle de Vichy, et on préfère se souvenir de la Résistance[39].

L'exacerbation de la sensibilité et de l'émotion manifestée depuis les années 1980 à l'égard des victimes de la fureur nazie participe du tournant

---

[36] C'est cette même contemporanéité des questions liées aux témoignages des camps qui justifie et sous-tend toutes les études rassemblées par Michael Rinn dans le numéro de la revue *Tangence* consacré à « L'extrême dans la littérature contemporaine. Le corpus de la Shoah en question », *op. cit*.

[37] Dominique Viart, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, *op. cit*., p. 168.

[38] « Dans ce champ d'analyse des témoignages de la Shoah, la France a longtemps été, comme dans celui de l'histoire du nazisme, pratiquement absente. » Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 15.

[39] Guillaume Erner, *La Société des victimes*, *op. cit*., p. 47.

victimaire qu'a récemment pris l'imaginaire social français – et, plus généralement, occidental. L'essai de Guillaume Erner, justement intitulé *La Société des victimes*, de même que celui de Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière, *Le Temps des victimes*, se donnent précisément pour objectif de

> comprendre ce phénomène, amorcé dans les années 80, période cruciale où, sur tous les fronts, depuis la nomenclature psychiatrique jusqu'au fonctionnement judiciaire et aux relations internationales, on a assisté à une formidable montée en puissance des victimes[40].

Le régime compassionnel contemporain impose moins de comparer et de hiérarchiser les souffrances que de *reconnaître* chacune dans son incommensurabilité. Dans ce contexte de sacralisation de la victime, la Shoah n'est plus seulement un événement daté, circonstancié : elle offre un cadre de saisie du réel, déterminant un mode d'appréhension martyrogène du monde. C'est ce que Guillaume Erner nomme « l'universalisation de la Shoah » :

> Progressivement, la Shoah a cessé d'être un événement concernant les Juifs ou les Européens : elle est entrée dans le patrimoine international de l'inhumanité. […] La Shoah évoque le mal éternel ; elle n'appartient plus au passé, elle est devenue une catégorie de pensée. Observant la vigueur de l'universalisation de la Shoah, d'autres groupes ont voulu voir leurs souffrances reconnues. Les martyrs d'hier ou d'aujourd'hui, juifs, noirs ou arabes, se sont lancés à partir des années 1980 dans une concurrence victimaire[41].

L'ensemble des témoignages de l'expérience concentrationnaire fait office de paradigme imaginaire et discursif pour appréhender toutes formes de cruauté et de barbarie. C'est ce pari herméneutique, fondé sur le caractère métonymique qu'a acquis la Shoah, que tient Annette Wieviorka dans son essai *L'Ère du témoin* :

> [Une réflexion sur la production des témoignages, sur son évolution dans le temps, sur la part prise par le témoignage dans la construction du récit historique et de la mémoire collective] n'intéresse pas seulement le génocide. Elle devrait permettre d'éclairer d'autres processus à l'œuvre pour d'autres épisodes historiques. Car, si Auschwitz est devenu la métonymie du mal absolu, la mémoire de la Shoah est devenue, quant à elle, pour le meilleur ou pour le pire, le modèle de la construction de la mémoire, le paradigme auquel on se réfère ici ou là, pour analyser hier ou tenter d'installer au cœur même d'un

---

[40] Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière, *Le Temps des victimes*, *op. cit.*, p. 10.
[41] *Ibid.*, p. 48-49.

> événement historique qui se déroule sous nos yeux, comme récemment en Bosnie, et qui n'est pas encore devenu histoire, les bases du récit historique[42].

« Nous sommes tous des juifs allemands », clamaient les étudiants de 1968 et il semble bien que ce qui était alors de l'ordre de la revendication soit aujourd'hui une composante majeure de l'imaginaire social français.

Ce qui est vrai pour l'appréhension d'événements historiques depuis le milieu du XXe siècle semble s'être étendu à l'appréhension des drames intimes. Parmi les textes étudiés, le roman de Marie Darrieussecq est celui qui entrelace le plus étroitement l'Histoire collective de la Shoah à l'histoire privée de la mort d'un enfant. À travers le regard de la narratrice, l'incinération du corps de Tom figure les fours crématoires : « Les Occidentaux savent aujourd'hui comment brûle un corps. On ne peut plus l'ignorer. Les récits des *Sonderkommandos*. La description des corps dans les fours. Les viscères et les yeux éclatent en premier. Je ne parvenais pas à l'oublier. » (*TEM*, 80) Devant ses compagnons de deuil rencontrés au groupe de parole, la narratrice explique comment la littérature des camps éclaire l'extrême souffrance que connaît une mère endeuillée, et cite à l'appui des passages d'*Une connaissance inutile* de Charlotte Delbo. La douleur de la perte d'un enfant apparaît tout aussi incommensurable que celle du déporté ayant connu l'horreur des camps. Si bien que lorsqu'elle réinterprète « *l'échelle du stress* », l'outil employé par les psychologues pour graduer les seuils de détresse, elle confère au texte de Delbo la même note insensée (*TEM*, 197) que celle qu'elle s'est intimement inventée pour quantifier la souffrance de son deuil, et qui revient à disqualifier toute évaluation comparative de la douleur : 150/100, « la mesure de ce qui ne se mesure pas. » (*TEM*, 194). Quant à Perec, *La Disparition* lui vaut la note de 100, parce que la suppression du *e*, « ça endeuille la langue aussi violemment, aussi tangiblement que nous le sommes tous », mais aussi 100, seulement, « parce que la part de jeu poétique restait choquante, il y avait un côté

---

[42] Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, *op. cit.*, p. 15-16.

pas sérieux » (*TEM*, 197). Contre l'avis de certains participants aux réunions, qui n'admettent pas que l'on puisse comparer la mort d'un enfant à l'horreur inouïe de la Shoah, elle maintient que c'est précisément parce que ces souffrances sont incommensurables qu'elles peuvent s'éclairer mutuellement :

> là-dessus quelqu'un a dit qu'il était intolérable de comparer Auschwitz et la mort d'un enfant, et pourquoi pas le noter aussi, c'était une veuve qui parlait, et la dame au chapeau s'est tout à coup énervée, elle a dit que la mort de son fils c'était Auschwitz, exactement pareil, *you can't say that* a braillé une orpheline, « vous ne pouvez pas dire ça » est la devise australienne, mais la dame au chapeau criait encore plus fort, elle criait pour nous, les enragés, elle avait tous les droits, de pleurer et de mordre et de manger son chapeau et de noter 150 ce qu'elle voulait, elle est partie en claquant la porte et c'en a été fini pour moi aussi, ce groupe de parole. (*TEM*, 198-199)

Devant un tel télescopage par lequel le drame privé prend les proportions de la tragédie collective, on ne s'étonnera pas de constater la réelle proximité qu'entretiennent les enjeux que l'on dit propres à la littérature des camps et ceux qui rendent impossible la catharsis du scandale de l'enfance souffrante. Nelly Wolf, citant Claude Lanzmann, souligne combien les récits de la Shoah s'organisent autour d'une dialectique de la parole et du silence, dialectique dont sont également pétris les récits analysés dans les chapitres précédents :

> « Un certain absolu d'horreur est intransmissible […]. Il faut parler et faire silence tout à la fois. » On voit dans le paradoxe du devoir de silence et du devoir de parole se dessiner une éthique de l'écriture de la Shoah, qui est aussi une poétique. […] La double contrainte de la parole et du silence s'impose à des romanciers qui ne sont pas impliqués dans l'écriture de l'horreur, et réactive toutes les crises et maladies du contrat. En France, dans le contexte de l'après-guerre, cette double contrainte semble la loi muette de la littérature[43].

De même, Dominique Viart énumère, dans des formules qui pourraient tout aussi bien convenir au corpus de ce travail, les questions que posent à la littérature les témoignages de la Shoah :

> La question étant de réfléchir à la fois à ce que la littérature *contemporaine* peut dire des camps – de concentration et d'extermination –, à la trace qu'elle continue de porter de cette horreur du XXe siècle *et* à ce que l'expérience des camps, leur ombre portée si insistante dans notre mémoire, *fait à la littérature*. Et de ce point de vue, une différence se marque entre la littérature des camps et la

[43] Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, *op. cit.*, p. 218-219.

> littérature sur la guerre (ou sur la collaboration) au-delà de leurs aspects communs : questions de mémoire, de rémanence, voire de « résistance » du récit, aggravées, pour ce qui concerne les camps, par une insuffisance du langage à dire l'« innommable »[44].

Sans doute pourrait-on d'ailleurs trouver, à côté de la Shoah et des souffrances qui affligent l'enfance, d'autres éléments du réel qui sont aujourd'hui perçus comme de semblables scandales et qui, comme eux, donnent lieu à des écritures qui investissent un espace énonciatif maintenu en tension par l'exigence et l'impossibilité de la diction. Le « retour au réel » qui caractérise le roman contemporain s'est rendu perceptible par la parution, au début des années 1980, de romans qui interrogent l'aliénation ouvrière par le moyen d'expérimentations formelles susceptibles de signifier des expériences qui n'accèdent pas, ou rarement, au discours. Dominique Viart voit en *L'Excès l'usine* de Leslie Kaplan et en *Sortie d'usine* de François Bon, tous deux parus en 1982, les premiers témoins de ce reflux du réel dans le roman[45]. Depuis lors, le monde du travail – l'usine, mais aussi, signe de l'évolution du paysage économique, les entreprises de services, les grands groupes du secteur tertiaire – gagne en visibilité dans le corpus contemporain et donne lieu à des œuvres certes contrastées, mais qui semblent toutes émaner d'une démarche semblable : investir les friches discursives, dire là où les mots manquent, parler hors du vocabulaire imposé.

Dans sa thèse[46], qui porte précisément sur ce corpus de romans contemporains aux prises avec la complexité du monde néolibéral[47], Sonya Florey

---

[44] Dominique Viart, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, *op. cit.*, p. 170. L'auteur souligne.

[45] *Ibid.*, p. 207.

[46] Sonya Florey, *Littérature contemporaine et engagement. Quand les textes interpellent la réalité postmoderne et néolibérale*, Lausanne, Thèse présentée à la faculté des Lettres de l'Université de Lausanne sous la direction de Jean Kaempfer, 2009.

[47] Son corpus rassemble une quarantaine d'auteurs dont les œuvres ont paru depuis 1980. L'auteure fait la part belle à certains textes, en consacrant des analyses plus amples à des textes spécifiques, notamment *Résolution* de Pierre Mari, *L'Établi* de Robert Linhart, *Le Bourreau et son double* de Didier Daeninckx, *La Boîte* de François Salvaing, *La Domination du monde* de Denis Robert, *Central* de Thierry Beinstingel.

consacre plusieurs pages à l'analyse de *Central* de Thierry Beinstingel (2000), dont les enjeux énonciatifs, proches de ceux qui occupent ce travail sans toutefois s'y assimiler complètement, donnent un éclairage nouveau aux textes étudiés. Employé chez France Télécom, Thierry Beinstingel s'applique, dans *Central*[48], à mettre au jour les processus de standardisation linguistique imposés par l'entreprise néolibérale. Au sein de son entreprise, ce formatage se fait sentir très concrètement par l'adoption d'un « Glossaire des verbes » – il y en a cent quatre-vingt-dix – dans lequel chaque employé doit puiser pour nommer les tâches qui composent son quotidien. Non conjugués et sans sujet, ces verbes assurent une dépersonnalisation plus insidieuse, mais sans doute au moins aussi active que celle des machines sur l'ouvrier[49]. C'est avec ce Glossaire, et les usages grammaticaux qu'il impose, que Beinstingel compose son roman, afin de retourner contre elle-même l'arme linguistique de la domination :

> Ainsi, s'apercevoir de la force brutale des verbes, la domination de cette littérature récupérée par l'entreprise, quand, écrivant sur la page la phrase andine et glissante, suite de mots insensés et insensibles, « coordonner des actions de maintenance ». Car les verbes, les écrire ainsi : à l'infinitif ou à la troisième personne du singulier sans mentionner ni pronom personnel, ni sujet, celui-ci étant supposé contenu dans le nom propre, la seule chose nous appartenant, écrit une fois pour toutes en haut de la première page, déjà oublié. Et recevoir ainsi cette double claque : ne pas parler de soi à la première personne, se dépersonnaliser donc, mais en plus, utiliser la troisième personne sans mentionner « il » ou « elle ». Ne devenir ainsi qu'une chose innommée et innommable ; perdre la moitié de sa vie dans une non-existence au travail ; se fondre dans un groupe, un magma confus appelé « Entreprise », sans doute monstrueux puisque laissé à l'interprétation.
>
> Tuer son propre visage.
>
> Jurer un jour d'écrire avec la même puissance des verbes sans sujet.
>
> Et renvoyer la balle, l'ascenseur, la grenade dégoupillée vers l'agresseur, le rouge du langage guerrier, le rien, le tout, l'œil de Moscou, le truc informe du boulot. Se venger. Oublier. Respirer. Continuer. Écrire[50].

---

[48] Thierry Beinstingel, *Central*, Paris, Fayard, 2000, 250 p.

[49] Cette dépersonnalisation culmine de manière sinistre dans l'effacement ultime de la personne – la mort. Le nombre alarmant de suicides commis par des employés de France Télécom ces dernières années fait l'objet du dernier roman de Thierry Beinstingel, *Retour aux mots sauvages*, Paris, Fayard, 2010, 294 p.

[50] Thierry Beinstingel, *Central*, *op. cit.*, p.48-49.

La « novlangue » de l'Entreprise réprime toute autre façon de voir, de penser et de dire le monde néolibéral. Ce procédé de domination par le lexique ne manque pas de faire penser aux mécanismes de la *LTI* (*Lingua Tertii Imperii*), la langue du IIIe Reich décrite de l'intérieur par le philologue allemand Victor Klemperer. La *LTI* n'est pas seulement la langue du parti, au sens où seuls les nazis la parlent : si elle s'impose comme « l'unique forme autorisée », c'est aussi parce qu'elle s'infiltre dans toute la société : « tous, partisans et adversaires, profiteurs et victimes, étaient incontestablement guidés par les mêmes modèles[51] » :

> Le nazisme s'insinua dans la chair et le sang du plus grand nombre à travers des expressions isolées, des tournures, des formes syntaxiques qui s'imposaient à des millions d'exemplaires et qui furent adoptées de façon mécanique et inconsciente. […] Les mots peuvent être comme de minuscules doses d'arsenic : on les avale sans y prendre garde, elles semblent ne faire aucun effet, et voilà qu'après quelque temps l'effet toxique se fait sentir. […] [La langue nazie] change la valeur des mots et leur fréquence, elle transforme en bien général ce qui, jadis, appartenait à un seul individu ou à un groupuscule, elle réquisitionne pour le Parti ce qui, jadis, était le bien général et, ce faisant, elle imprègne les mots et les formes syntaxiques de son poison, elle assujettit la langue à son terrible système, elle gagne avec la langue son moyen de propagande le plus puissant, le plus public et le plus secret[52].

Le rapprochement entre la « sauce brune[53] » de la langue nazie et la « novlangue » imposée par France Télécom dans *Central* peut paraître abrupt, mais divers éléments textuels et paratextuels autorisent et entérinent l'analogie. Ainsi, un passage du roman invite assez clairement à rapprocher le « Glossaire des verbes » et le langage totalitaire :

> Oui, y aller et tous ensemble, et puis tous ragaillardis par le langage guerrier de la nouvelle économie. Sus à nos concurrents encore inconnus à cette époque ! Pourtant, la crainte de participer à cette joute manipulatrice. Les Allemands aussi

---

[51] Victor Klemperer, *LTI, La langue du IIIe Reich*, traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot [*LTI. Notizbuch eines Philologen*, Aufbau Verlag, Berlin, 1947], Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel », 1996, p. 34.
[52] *Ibid*., p. 38-39.
[53] *Ibid*, p. 34. La couleur renvoie à la celle des uniformes de la *Sturmabteilung*, la Section d'Assaut de l'ASDAP (le *Nationalsozialistische deutsche Arbeiterpartei*, « parti nazi »), dont les membres étaient surnommés, par métonymie, les « chemises brunes ».

> en 40, tous derrière Hitler sans le savoir. Oui mais non, pas pareil. Et de toute façon pas le choix, toujours aller de l'avant[54].

De même, en entretien, les propos de Beinstingel sont étonnamment proches de ceux de Klemperer, par exemple lorsqu'il définit son projet d'écriture pour *Central* : « Je voulais faire sentir la façon dont mon entreprise utilise le langage, et même essaie d'en contrôler les usages[55]. »

À l'égard de la thématisation de l'enfance souffrante dans les romans à l'étude, il est difficile d'identifier une seule utilisation autoritaire de la langue que tous les auteurs s'acharneraient à déconstruire. Est-ce à dire que devant la souffrance de l'enfant, aucune langue autoritaire ne tient ? Au contraire : le traitement de ce thème, dans le discours social, engendre quantité d'explications monologiques tout aussi tonitruantes et qui entrent en concurrence les unes avec les autres. Il semble que le vocabulaire lui-même se soit récemment constitué comme un ensemble de « biens symboliques » soumis aux lois du marché, qu'il ait, pour filer la métaphore bourdieusienne, ouvert son capital à la bourse des transactions sémantiques. On a vu comment le discours juridique a récemment restreint l'extension sémantique du mot « inceste » pour ne plus lui faire désigner

---

[54] Thierry Beinstingel, *Central*, *op. cit.*, p. 46.

[55] Ces propos sont tirés d'un entretien dans *Libération-Maroc*, cités par Sonya Florey, *Littérature contemporaine et engagement. Quand les textes interpellent la réalité postmoderne et néolibérale, op. cit*, t. 2, p. 222-223. À vrai dire, l'auteur n'a pas l'exclusivité de l'amalgame – quasi blasphématoire à l'égard d'une certaine forme de sacralisation des victimes de la Shoah – de l'aliénation du salarié et du supplice inouï du déporté. Cette idée est assez facilement reçue dans le domaine de la psychologie du travail, comme en témoigne l'essai *Souffrance en France : la banalisation de l'injustice sociale* (Paris, Seuil, coll. « L'Histoire immédiate », 1998, 197 p.) du psychiatre et psychanalyste Christophe Dejours. Ce dernier propose en effet de lire la souffrance psychologique induite par les techniques managériales dans l'entreprise à la lumière de la terreur qui régnait dans les camps de concentration. Guillaume Erner voit dans la réception favorable de cette thèse le signe de la confusion fâcheuse des degrés de souffrance auquel a mené la victimisation suractive dans la société française contemporaine : « Le succès de ce livre témoigne des ravages du victimisme. Il montre de manière claire qu'il est désormais possible, en France, de comparer les souffrances des déportés à celles des salariés sans crainte d'être déplacé[55]. » (Guillaume Erner, *La Société des victimes*, *op. cit.*, p. 68.)

qu'un cas particulier de crime sexuel commis sur un enfant[56] ; on pourrait tout aussi bien trouver de semblables exemples d'infléchissements sémantiques opérés par le lexique de la psychologie et de l'idéologie thérapeutique (dont participe, par exemple, « l'échelle du stress » revisitée par Marie Darrieussecq) ; celui de la psychanalyse, vaste répertoire de mots de passe digérés et détournés depuis plusieurs décennies dans l'espace public (et que déjoue Chloé Delaume) ; celui employé couramment dans les médias de masse (et il n'est pas inopportun de noter au passage combien le cumul des soi-disant « scandales » – politiques ou *people* – relayés à grands fracas dans la presse a pu éroder le sens de ce mot) ; celui de l'idéologie victimaire ; celui des sciences humaines, en particulier de la sociologie dont on commence à prendre la mesure de l'influence des concepts bourdieusiens (« domination », « habitus ») dans le discours social ; etc. Telle qu'elle s'incarne dans l'usage de la langue, l'autorité, loin de s'être dissoute, semble plutôt s'être éclatée en plusieurs niches spécialisées et concurrentes, dont le vacarme soumet la langue à de formidables pressions. Doit-on s'en attrister ? Pas forcément, si l'on considère que c'est ainsi que vit la langue, dans la distension et la contraction auxquelles l'usage soumet l'extension sémantique des unités lexicales. De ce point de vue, la langue n'a peut-être jamais été aussi « vivante » – mais, peut-être justement vit-elle aujourd'hui à un rythme qui l'épuise, qui consume la valeur et le sens des lexèmes.

Ce n'est donc pas contre *une* autorité (politique, chez Klemperer ; économique, chez Beinstingel ; idéologique dans les deux cas) qui emploierait la langue comme moyen de domination des individus que s'exercent les écritures considérées ici, mais contre la langue elle-même, conçue comme système dont le mode de fonctionnement impose nécessairement de soumettre le monde de la référence à une appréhension logique idéologiquement informée, et ce *quelque soit* cette idéologie. La langue du IIIe Reich n'est plus, mais l'idée d'une domination

[56] Voir p. 88-90.

des classes *par* le langage a cédé la place à l'idée, peut-être plus vertigineuse encore, d'une domination *du* langage sur le réel, un langage qui coule le chaos du monde dans un moule dont on ne maîtrise pas la forme. Devant les écritures analysées ici, si l'on doit toujours parler d'engagement littéraire (et il semble que le corpus considéré n'y soit pas réfractaire, au contraire), il faut le faire non pas dans les termes posés par Sartre au sortir de la Seconde Guerre mondiale, mais dans ceux proposés quelques années plus tard par Adorno. Pour Sartre, il appartient à l'écrivain d'employer la langue comme véhicule de la pensée, « d'assembler les mots en vue de constituer des significations et des idées[57] ». Pour Adorno, au contraire, l'engagement véritable de l'écriture conduit à l'élaboration d'« un texte où le langage ébranle la signification et se révolte contre le détournement positif du sens en s'écartant de celui-ci[58] ». C'est tout le gouffre qui sépare l'engagement littéraire comme dénonciation de l'usage totalitaire de la langue, et l'engagement de la littérature contre le totalitarisme inhérent à la langue. À Sartre qui prétend que « l'écrivain veut que ce qu'il écrit soit reconnu non pas comme un cri sortant des entrailles sous l'effet de la douleur, de l'affolement ou de la peur, mais comme le résultat d'une création réglée[59] », les écritures étudiées, comme celles de la littérature des camps, opposent « un cri à la hauteur du scandale » (*TEM*, 20).

---

[57] Jean-Paul Sartre, « La Responsabilité de l'écrivain », dans *Les Conférences de l'U.N.E.S.C.O*, Paris, Fontaine, 1947, p. 58.

[58] Theodor W. Adorno, « Engagement », dans *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller [*Noten zur Literatur*, Suhrkamp, 1971], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1984, p. 287. Le passage cité s'insère en réalité dans un développement assez sévère et virulent à l'endroit de Sartre : « Les thuriféraires de l'engagement trouveront de la profondeur dans *Huis clos*, plutôt que de se mettre patiemment à l'écoute d'un texte où le langage ébranle la signification et se révolte contre le détournement positif du sens en s'écartant de celui-ci, tandis que pour cet athée qu'est Sartre le sens conceptuel de la littérature reste la condition de l'engagement. » (p. 287) C'est à dessein que, dans le corps du texte, j'ai choisi de soustraire cette proposition de son contexte, pour que l'on s'attache davantage à la conception de la littérature promue par Adorno qu'aux critiques cinglantes qu'il adresse aux écrits de Sartre.

[59] Jean-Paul Sartre, « La Responsabilité de l'écrivain », *loc. cit.*, p. 62.

En dépit de leur différence, ces deux façons de penser l'engagement littéraire doivent chacune beaucoup au contexte qui les a vus naître. Les dernières observations tendent en effet à confirmer l'hypothèse avancée précédemment selon laquelle le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale et la prise de conscience progressive des atrocités qu'elle a abritées se sont progressivement imposés comme un incontournable palimpseste sur lequel s'élabore aujourd'hui toute saisie imaginaire et discursive de la souffrance. Le seul fait que le paradigme de la Shoah puisse éclairer semblablement des écritures portant sur l'aliénation des travailleurs et des romans qui représentent le martyre d'un enfant meurtri est aussi le signe du caractère résolument incommensurable de la souffrance, et donc de la remarquable « mise à disposition » du statut de victime. En vertu de principes démocratiques, et sur la base d'un « droit au bonheur » reconnu pour tous les individus, chacun peut se déclarer victime dès lors qu'il se reconnaît un préjudice affectant son bien-être physique, psychique, moral – le récit qu'il fait de sa souffrance servant d'ailleurs de caution *nécessaire mais suffisante* à son accréditation. Comme l'argumentent Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière, ces préjudices sont si variés qu'ils recouvrent, indifféremment, tous les aléas de la vie. La définition du juriste Robert Cario qu'ils citent à l'appui de leur démonstration est révélatrice de la largeur du spectre que couvre désormais le statut de victime :

> Doit être considérée comme victime toute personne en souffrance. De telles souffrances doivent être réelles, personnelles, que la victimisation soit directe ou indirecte, réelle, c'est-à-dire se traduire par des traumatismes psychiques ou psychologiques et/ou des dommages matériels avérés, socialement reconnus comme inacceptables, et de nature à justifier une prise en charge des personnes concernées[60].

Une telle définition, dont l'extension inclut des couples contradictoires (directe/indirecte, traumatismes psychiques ou psychologiques/dommages matériels) et des expressions volontairement vagues (« souffrance », « socialement

[60] Robert Cario, Colloque « Œuvres de justice et victimes », École nationale de la magistrature, 2005, cité dans Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière, *Le Temps des victimes*, *op. cit.*, p. 48.

reconnus comme inacceptables », « prise en charge des personnes concernées »), en vient à diluer la spécificité de la victime : chacun peut, pour une raison ou une autre, à un moment ou à un autre de sa vie, prétendre à ce statut. Critique de cette généralisation indifférenciée et de la rhétorique spécieuse et suractive qui la fait fonctionner, l'essayiste américain John Taylor ironise :

> There are so many new categories of victimization these days. In fact, a truly imaginative person can find many, many reasons why he shouldn't be blamed for what he's done. […] The rights list is as lengthy as the categories of victimization. But that is because "rights" and "victims" are inextricably linked. If you can establish a right, then prove you are denied it, you acquire victim status[61].

Ainsi n'y a-t-il pas, de ce point de vue, de différence *fondamentale* entre une victime d'inceste et une victime de fraude, une victime de maladie et une victime « du système », une victime de génocide et une victime de la route.

Plus stupéfiant encore – et c'est là le versant le plus pervers du tournant victimaire que connaît l'imaginaire occidental depuis les années 1980 –, « l'extension du domaine de la victime », pour reprendre l'expression de Guillaume Erner[62], en vient à congédier celui qui, paradoxalement, la fait exister en tant que telle : le bourreau. La distinction entre la victime et son agresseur était déjà fragilisée par la croyance aujourd'hui largement partagée – et, du reste, souvent argumentée et entérinée par des ouvrages de psychologie populaire[63] –

---

[61] « La victimisation se décline aujourd'hui en une variété de catégories. À tel point qu'un individu doté d'une imagination fertile peut trouver de nombreuses raisons de ne pas être tenu responsable de ses actions. […] La liste des droits est aussi longue que celle des catégories de victimisation. Cela est dû au fait que "droits " et "victimes" sont inextricablement liés. Si vous pouvez établir un droit et prouver que vous en êtes privé, alors vous acquérez le statut de victime. » John Taylor, « Don't Blame Me : The New Culture of Victimization », *New York Magazine*, vol. 24, nº 22 (3 juin 1991), p. 25 ; 29.

[62] Guillaume Erner, *La Société des victimes*, *op. cit.*, p. 56.

[63] L'avant-propos de l'ouvrage de Pierre Lassus, *L'Enfance du crime. Tous les grands criminels ont été des enfants maltraités*, est exemplaire de ce genre d'argumentation, fondée non pas sur des données empiriques (aucune source n'est citée à l'appui des « preuves » avancées) mais sur des présupposés tenus pour vrais et ne faisant pas l'objet d'une démonstration : « Chacune de ces causes [du crime], comme les modalités possibles de leur agencement, renvoie à une infinie

que la cruauté du bourreau trouve toujours sa source dans un événement traumatique antérieur, datant souvent de l'enfance. C'est le corollaire de la réflexion de John Taylor : le statut de victime décharge le bourreau de la responsabilité de ses crimes. Cette victimisation du bourreau s'aggrave depuis que de récentes recherches en psychiatrie, entamées par les travaux pionniers qui ont conduit, dans les années 1980, à fondre le *Post-Vietnam Syndrom* dans l'ensemble indifférencié des *Post-Traumatic Stress Disorders*, tendent à lire dans le désordre psychologique des coupables les symptômes d'un traumatisme équivalent à celui de la victime. « Bourreau, mais victime » : sans doute pourrait-on voir dans cette opposition ce que Pierre Popovic, sur la base des travaux de Claude Duchet, appelle un « oxymore nodal » :

> Ce qui se dit est inséparable du réel, le constitue en partie et, dès qu'il y a question, advient au langage sous la forme « d'ensembles cotextuels mouvants, mais polarisés, de schèmes représentatifs, d'images-idées » auxquels Duchet donne le nom de *sociogrammes*. Les schèmes représentatifs, les images-idées composant ces sociogrammes gravitent autour d'un noyau oxymorique. Par exemple, « pauvre, mais honnête » constitue l'oxymore nodal du sociogramme du pauvre sur le long XIXe siècle, « la ville, mais la cité » celui de la modernité urbaine[64].

---

diversité. Toutefois, une donnée est toujours présente, alors que les autres sont marquées par leur variabilité : *TOUS* les criminels en série ont été victimes, dans leur enfance, de maltraitance. Au cours des dernières années, une approche clinique des conséquences pathologiques induites par les maltraitances subies dans l'enfance a permis de mettre en évidence la constance, chez les victimes, d'un syndrome psychotraumatique, de forme et de gravité variable. Ainsi, les maltraitances peuvent-elles être considérées comme un déterminant nécessaire du passage à l'acte criminel. Elles ne suffisent pas, seules, à en rendre compte : tous les enfants maltraités ne deviennent pas criminels, heureusement ! En revanche, nous n'avons pas rencontré de criminel qui n'ait été un enfant maltraité. » (Pierre Lassus, *L'Enfance du crime. Tous les grands criminels ont été des enfants maltraités*, Paris, Bourin Éditeur, 2008, p. 9-10. L'auteur souligne.) Poser les choses ainsi a pour effet de désamorcer tout débat en parant les éventuelles oppositions. Postuler, avec une assurance suspecte, que « *TOUS* » les criminels ont subi une quelconque forme de maltraitance, sans définir ce que recouvre le terme « maltraitance » (sinon en soulignant justement qu'elle donne lieu à « un syndrome psychotraumatique de forme et de gravité variable » !) revient à rendre cette thèse *irréfutable* : quiconque cherche à déresponsabiliser un criminel de ses actes trouvera bien, dans le récit de son enfance, une fessée, une gifle ou une humiliation qui accréditera son statut de victime.

[64] Pierre Popovic, « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique — L'École de Montréal », *loc. cit.*, p. 17. Le passage cité est tiré d'un article de Claude Duchet, « Pathologie de la ville zolienne », dans Stéphane Michaud (dir.), *Du Visible à l'invisible : pour Max Milner*, t. 1, Paris, José Corti, 1988, p. 89.

La violence existerait donc en quelque sorte « hors » des individus : celui qui l'exerce serait autant atteint par elle que celui qui la subit[65]. Cela conduit logiquement à imaginer que victimes et bourreaux – si tant est que cette distinction soit toujours opérante – sont égaux devant une cruauté qui paraît, pour l'un comme pour l'autre, aussi inintelligible. Leur souffrance serait tout aussi scandaleuse et ferait semblablement achopper le *logos*[66]. C'est d'ailleurs à cette indicibilité, donnée à ressentir du point de vue d'un individu qui n'est ni parfaitement innocent, ni totalement coupable, que se heurtent les personnages des récits de Danielle Sallenave et de Ludovic Degroote. La nomination des actes tendrait à disjoindre ce qui, en réalité, pourrait bien se confondre : les rôles de victime et de bourreau n'étant pas tout à fait imperméables, le nom du crime résiste lui aussi à la diction.

Or dans *Viol* comme dans *Un petit viol*, l'amalgame de l'un et de l'autre ne se fait pas par le biais d'une victimisation suractive, qui phagocyterait le bourreau pour en faire une victime indifférenciée de celle qu'il a outragée, mais par la désacralisation de la victime innocente, parasitée par l'ombre des remords qui

---

[65] C'est cette aberration que relèvent Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière à la lecture de la définition que donne le DSM III du stress post-traumatique : « Le DSM III, qui est très précis sur la nature des événements pouvant entraîner un traumatisme, n'indique absolument pas la direction de la violence : peu importe que la victime ait été la cible des atrocités ou en ait été la main. » Ainsi le bourreau qui présente les signes d'un stress post-traumatique peut-il être reconnu, c'est-à-dire diagnostiqué dans les règles de l'art par des autorités compétentes, comme victime – d'avoir été bourreau ! (Caroline Éliacheff et Daniel Soulez Larivière, *Le Temps des victimes*, *op. cit.*, p. 41.)

[66] Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière rapportent les propos de Mark Barad, un psychiatre spécialiste des traumatismes de guerre, qui explique combien il est difficile pour les soldats américains en Irak de faire le récit de leur expérience au front, établissant par là un parallèle déconcertant avec les témoignages de la Shoah : « Alors qu'en avril 2006 les hôpitaux militaires s'apprêtaient à recevoir quelque cinquante mille soldats à leur retour d'Irak, Mark Barad, professeur de psychiatrie à l'université de Californie, a déclaré pour justifier leurs troubles : "Ils ne sont pas seulement victimes de la violence. Ils sont aussi ceux qui causent la violence. C'est très difficile pour eux d'en parler. Ils ont toujours le sentiment que « les gens ne peuvent pas comprendre ». […]" Voilà donc les uns et les autres devenus victimes au même titre puisqu'ils présentent des troubles liés à un traumatisme psychique. L'amalgame atteint son comble quand ce psychiatre ajoute : "L'impossibilité de parler n'est pas spécifique aux combattants, on a vu la même chose avec les déportés des camps de concentration." » (*Ibid.*, p. 42.)

laisse planer le doute sur sa responsabilité vis-à-vis de l'offense subie. Comme dans *Viol*, où Mado en vient à assumer toute la culpabilité associée à la relation incestueuse de Marie-Paule et Lucien, Ludovic Degroote en arrive à de semblables raisonnements aberrants lorsqu'il prend pour lui-même la monstruosité des actes qu'il a subis :

> si j'ai du désir pour lui je suis monstrueux (*UPV*, 19)

> si je pars du principe que je suis monstrueux alors il m'a révélé à moi-même et devient ma victime (*UPV*, 64)

> peu après lors d'un repas familial un de mes frères explique négligemment que les gens qui se rongent les ongles sont des obsédés sexuels tout s'explique ma culpabilité se démultiplie j'y penserai pendant des années chaque fois que je regarde mes ongles je pense à ces paroles autant qu'à ce qui s'est passé avec *des couillus* ainsi le peu qu'il reste de mes ongles révèle le témoin que j'ignorais de la monstruosité qui sommeille en moi et attendait de naître voilà enfin qui je suis réellement et qui est devenu visible pour chacun signe évident que je suis pire que *des couillus* c'est qu'il ne se ronge pas les ongles par voie de conséquence le vrai coupable c'est clair c'est moi je l'étais avant même de le devenir (*UPV*, 73)

Suivant un tout autre schéma narratif, le roman de Pagano gauchit également l'oxymore nodal en accordant à des enfants, auxquels l'imaginaire social reconnaît pourtant une vertu d'innocence absolue, le rôle de bourreaux d'autant plus cruels que les viols qu'ils commettent quotidiennement ne semblent répondre à aucune autorité ni aucune justification issues de l'univers des adultes[67]. Le roman renverse les termes de l'oxymore à plusieurs reprises, par exemple dans cette scène où la mère de Claude, le seul écolier à ne pas s'être livré à ces attouchements, se souvient avoir trouvé des images des jeunes garçons nus dans la chambre de son fils devenu adulte. Suspecté de pédophilie, Claude se défend : « maman, tu sais, les

[67] Il est vrai que la cruauté des enfants entre eux est un thème fréquemment abordé dans la littérature contemporaine : on en trouve des exemples particulièrement percutants dans *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof (1986) ou dans *La Forme profonde* de Denis Lachaud (1999). Cependant, dans ces textes, la monstruosité des enfants trouve sa justification dans le monde adulte auquel ils sont confrontés. Dans *Le grand cahier*, les sévices que s'infligent les deux frères sont le moyen de se cuirasser devant la cruauté de la guerre et la dureté de la vie dans laquelle ils ont été abandonnés. Dans *La Forme profonde*, la violence qui s'exerce dans la petite communauté des enfants d'un quartier reproduit celle de leurs parents, donnée en modèle.

corps des petits garçons, c'étaient pas ceux des victimes, les verges minces, les cuisses soyeuses, les fesses blanches, c'étaient celles des bourreaux. » (*MG*, 81) Les symboles de la pureté enfantine, qui d'ordinaire servent à argumenter l'intolérable de leur profanation, voient leur valeur renversée. Dans *Les Mains gamines*, « les verges minces, les cuisses soyeuses, les fesses blanches » appartiennent aux bourreaux : elles sont le signe d'une culpabilité d'autant plus perturbante qu'elle habite les corps qui paraissent les plus innocents.

« Victime, mais bourreau ? », s'interrogent Sallenave et Degroote ; « enfants, mais bourreaux », avance Pagano : tous trois auteurs reformulent ainsi l'oxymore nodal de la sensibilité victimaire, attestant de l'efficace spécifique des modes de mise en texte littéraires à l'égard des polarités de l'imaginaire social, comme l'explique Pierre Popovic :

> Le texte littéraire travaille ces constellations sémantiques, développe les oxymores nodaux, les reconfigure à sa manière, s'appuyant pour ce faire sur des *relations co-textuelles* avec d'autres textes ou avec des discours précis dont les traces sont observables dans sa matière même. La *mise en texte* désigne tous les processus de mise en forme repérables par lesquels ce travail de reconfiguration s'effectue[68].

En reformulant ainsi l'oxymore nodal de la sensibilité victimaire, ces auteurs restituent toute la stupeur que le scandale de la souffrance devrait systématiquement provoquer, mais dont l'acuité et la complexité risquent toujours d'être émoussées par l'habitude de canevas stéréotypés, de rôles d'avance distribués et d'évaluations axiologiques programmées.

Des enjeux énonciatifs caractéristiques des romans étudiés, aux témoignages de la Shoah où ils prennent leur source ; du paradigme de la gestion discursive de la souffrance élaboré à partir de ces témoignages, aux deux formes d'engagement littéraire que la perception d'une autorité liée à la langue suscite ; de la victimisation suractive engendrée par la démocratisation du bonheur et

[68] Pierre Popovic, « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique — L'École de Montréal », *loc. cit.*, p. 17.

l'incommensurabilité de la souffrance, à la reformulation novatrice de l'oxymore nodal de la sensibilité victimaire : ces coups de sonde lancés dans l'imaginaire social du tournant du XXIe siècle auront permis de mettre au jour une constellation de scandales perçus comme méritant l'attention et les discours qui leur sont consacrés, au nombre desquels une production romanesque attentive à restituer, dans l'agencement des mots, un peu du chaos du monde. On le conçoit sans peine : saisir l'ensemble du roman contemporain à l'aune du paradigme d'une impossible catharsis de la « scandaleuse aporie de la souffrance[69] » requerrait une étude d'une ampleur telle qu'elle ne saurait être menée dans le cadre de ce travail.

Il me semble néanmoins que cette hypothèse puisse plus modestement être jugée opérante à l'horizon restreint de la présente recherche, dans la mesure où elle ouvre des pistes interprétatives qui permettent de rendre compte des deux traits caractéristiques communs aux poétiques romanesques considérées. Le premier tient au fait que si ces romans renouent avec la représentation, c'est, semble-t-il, non pas le résultat d'une spéculation théorique, comme celles qui ont guidé les dernières avant-gardes modernes, mais une réaction spontanée et impérative au scandale de la barbarie du monde, lequel scandale agit comme une « provocation », au double sens du terme – une incitation et une hostilité. Une incitation, puisque l'enfance bafouée, souffrante, mourante agit en déclencheur de discours – devant elle, le silence est coupable. Une hostilité, parce que les romans analysés procèdent tous d'un semblable défi cynique au langage : l'insoutenable récuse les moyens d'une parole qu'il catalyse pourtant. Ainsi la barbarie qui doit être dite est transposée dans la brutalité du choc entre la langue et le monde : « Lacan, une fois, a dit : *Le réel, c'est quand on se cogne*. Mon écriture emploie une encre d'ecchymoses, seul un je plein de bleus peut y être décliné[70] », affirme Chloé Delaume dans « S'écrire mode d'emploi ».

---

[69] Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard, 2007, p. 107.
[70] Chloé Delaume, « S'écrire mode d'emploi », *op. cit.*

En définitive, chacun de ces affrontements des mots au monde fait moins le procès de l'atroce absurdité du réel que celui du langage et de ses failles. Il est mis en demeure, assigné à comparaître et soumis à un verdict implacable ainsi formulé par Philippe Forest : « Les mots n'ont de pouvoir véritable qu'à condition de mettre à nu leur fondamentale impuissance à réparer quoi que ce soit du désastre du monde. » (*EÉ*, 219) Ce surplomb métaénonciatif qu'engendre toute saisie déceptive du réel par le langage constitue le second trait caractéristique des poétiques étudiées. Affronter la diction du scandale, affronter *la diction de l'impossible diction* du scandale. C'est seulement au prix de l'exhibition de ses propres limites que la littérature peut, modestement, maladroitement, s'extraire du sinistre carnaval de mots et de discours entourant d'ordinaire le scandale de la souffrance enfantine.

4.2 La composante éthique du style

Il pèse sur les mots – sur les unités linguistiques prises pour elles-mêmes – trop de soupçons pour leur reconnaître une transitivité et une transparence acceptable : trop univoques ou trop idéologiquement chargés, trop peu nuancés ou trop usés, ils ne sauraient être à eux seuls chargés de dire l'innommable. C'est en définitive leur agencement et leur entrechoquement qui, en révélant leur étrangeté ou en explorant toutes leurs virtualités sémantiques, trompent l'indicible et l'insensé. Les analyses l'ont abondamment montré : ce que le mot ne peut dire, la syntaxe, les tropes, la prosodie sont, eux, en mesure de le signifier. C'est donc aux virtualités du style, plus qu'au recours naïf aux lexèmes, qu'il revient de porter et d'exhiber le stigmate du scandale.

Encore faut-il s'entendre sur ce qu'est le style, et la quantité de travaux qui ont été consacrés à cette notion au cours des siècles, infléchissant chaque fois un peu son acception et la substance de ce qu'il désigne, complique considérablement toute entreprise de définition d'un concept qui doit précisément son efficience critique à son imprécision. Heureusement, le récent retour en grâce de la notion de style dans la critique contemporaine[71] a donné lieu à plusieurs entreprises, surtout collectives, dont l'ambition est d'établir un panorama plus ou moins complet de ce que peut aujourd'hui recouvrir ce terme. Si l'on peut se réjouir de cette reprise des travaux sur le style, il faut cependant admettre que, prises dans leur ensemble, ces études donnent moins l'impression qu'une nouvelle conception singulièrement contemporaine du style est en train d'émerger, mais plutôt que le style, riche de toutes les acceptions et valeurs qu'on a pu lui attribuer au cours des siècles, constitue d'abord un objet de discours avant d'être un concept au service de leur analyse. Symptomatique de l'extraordinaire télescopage des discours sur le style, la parution d'un numéro de la revue *Critique* coordonné par Marielle Macé et intitulé « Du style ! »[72] – qui consiste, dans l'esprit de cette célèbre revue, à rassembler des comptes-rendus critiques de publications récentes portant sur un thème commun – fait lui-même l'objet d'un compte rendu critique, lequel est, de surcroît, mis en relation avec les rapports de lecture d'autres parutions récentes consacrées à cette notion et rassemblées par l'organe *Acta Fabula* dans un dossier critique intitulé « Pensées du style »[73] ! Un tel système circulatoire d'entre-

---

[71] Le style, comme la stylistique, a fait les frais du *linguistic turn* qui a marqué les sciences humaines au milieu du XXe siècle, préconisant, pour les études littéraires, une saisie des textes par la science linguistique et dénigrant, en retour, une certaine stylistique jugée trop subjectiviste et impressionniste. Cette condamnation du style s'est traduite très concrètement par une éclipse éditoriale de près de vingt ans, de la fin des années 1960 au milieu des années 1980. J'y reviendrai.

[72] Marielle Macé (dir.), « Du style ! », *Critique*, nº 752-753 (2010), 192 p.

[73] « Pensées du style », *Acta fabula*, vol. 11, nº 9 (octobre 2010), en ligne : URL <http://www.fabula.org/revue/> Sont recensées dans ce dossier, en plus du numéro de *Critique* coordonné par Marielle Macé, les publications suivantes : Pauline Bruley, *Rhétorique et style dans la prose de Charles Péguy*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2010, 439 p. ;

commentaires, animé surtout par Marielle Macé, Éric Bordas, Laurent Jenny et Gilles Philippe, atteste, s'il était encore possible d'en douter, que le style est (re)devenu, depuis la fin des années 1980, un fétiche critique.

4.2.1 Le style : un concept culturellement défini

Si la question du style se trouve aujourd'hui au centre de débats, c'est sans doute parce que cette notion, et l'allégeance portée à l'une ou l'autre de ses acceptions séculaires, cristallise un rapport à la littérature et au langage, et engage une conception de ce que l'un et l'autre sont en mesure d'accomplir. Comme le fait remarquer Dominique Maingueneau, « *style* et *stylistique*, objet et théorie, […] sont solidaires d'une certaine configuration historique, elle-même inséparable d'un certain statut de l'institution littéraire et des pratiques pédagogiques afférentes[74]. » Ainsi, pour saisir sur quelles bases s'opère « le "retour" ambigu de la stylistique littéraire » – c'est le titre que donne Jean-Michel Adam au premier chapitre de son ouvrage *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*[75] –, et pour définir la « composante éthique du style » qu'annonce le sous-titre de ce développement, il est nécessaire d'examiner préalablement les sens qu'a pu prendre le mot *style* et

---

Karin Becker, *Le Dandysme littéraire en France au XIXe siècle*, Orléans, Paradigme, coll. « Références », 2010, 186 p. ; Daniel Salvatore Schiffer, *Le Dandysme, dernier éclat d'héroïsme*, Paris, PUF, coll. « Intervention philosophique », 2010, 302 p. ; Dick Hebdige, *Sous-culture. Le Sens du style*, traduit de l'anglais par M. Saint-Upéry, Paris, Zones, 2008, 156 p. ; Éric Bordas, *« Style ». Un mot et des discours*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2008, 306 p. ; Éric Bordas (dir.), « Style d'auteur », *Romantisme*, n° 148 (juin 2010), 192 p. ; Anne-Marie Garagnon, *Cinq études sur le style de Voltaire*, Orléans, Paradigme, 2008, 160 p. ; Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, 571 p.

[74] Dominique Maingueneau, « L'Horizon du style », dans *Qu'est-ce que le style ? Actes du colloque international*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, p. 188-189.

[75] Jean-Michel Adam, « Le "retour" ambigu de la stylistique littéraire », dans *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1997, p. 15-28.

d'explorer les articulations historiques du style et de la littérature, du style et de la langue, du style et de l'esthétique.

Vaste programme que celui de dresser une histoire non pas *des* styles, mais *de la conception imaginaire* du style, à la manière de l'étude menée par Lise Gauvin pour établir l'histoire de l'imaginaire de la langue, tel qu'il s'inscrit dans – et détermine – les pratiques d'écriture, *de Rabelais à Ducharme*[76] :

> Nous nous proposons de répertorier les moments de rupture, de changement, voire de bouleversement dans l'imaginaire de la langue traduit par les écrivains mais aussi de rendre compte du « sentiment de la langue » qui accompagne cet imaginaire, sentiment auquel Richard Millet a consacré de belles pages et qui oblige chaque écrivain, de quelque endroit qu'il provienne, à créer son propre lieu de parole. Nous tâcherons également de percevoir, dans les œuvres narratives notamment, comment le texte *parle la langue*, soit à la façon d'une isotopie distincte, soit par une série de procédés qui vont d'une représentation plus ou moins mimétique, stylisée ou fantasmée des langages sociaux à l'intégration festive des langages[77].

Les recherches actuelles en histoire littéraire ne peuvent qu'appeler de leurs vœux une étude aussi exhaustive et rigoureuse sur l'histoire du style qui envisagerait, dans la longue durée, les glissements et modifications de l'imaginaire et donneraient une profondeur historique à la faveur que regagne aujourd'hui cette notion. Bien entendu, cette histoire du style qui doit encore être écrite entrerait en constant dialogue avec l'ouvrage de Gauvin, tant il est vrai que le style ne peut se penser qu'en étroite relation avec l'imaginaire de la langue.

En l'absence d'une semblable archéologie de l'imaginaire du style, qui embrasserait toute l'histoire de la littérature française, de ses commentaires et de sa critique, on peut tout de même compter sur des travaux portant sur des corpus spécifiques (et généralement modernes[78]), tel les précieux ouvrages de Gilles

---

[76] Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue. De Rabelais à Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2004, 342 p.
[77] *Ibid.*, p. 12.
[78] Ce qui confirme l'intuition de Dominique Maingueneau : la réflexion sur le style et les études stylistiques telles qu'elles se sont pratiquées depuis l'émergence de la discipline favorisent certains textes (en l'occurrence, romanesques et, partant, surtout modernes) au détriment des autres : « Pourquoi le théâtre et la poésie sont-ils réfractaires à la notion de style ? Probablement parce qu'ils définissent des excès opposés par rapport à un point d'équilibre tacite. Au théâtre, en effet,

Philippe sur *Le Moment grammatical de la littérature française*[79] et *La Langue littéraire*[80], codirigé avec Julien Piat, ou les premiers chapitres du *Style dans la langue*[81] de Jean-Michel Adam. Il faut également saluer deux entreprises plus généralisantes, l'essai d'Éric Bordas *« Style » : un mot et des discours*[82] et les actes du colloque pionnier *Qu'est-ce que le style ?*[83], dont les auteurs, plutôt que de donner une réponse définitive à cette épineuse question, s'attachent à baliser fort salubrement le spectre des enjeux engagés par toute tentative de définition de cette notion. À partir de ces travaux et en recourant également aux rubriques d'encyclopédies spécialisées, que la perspective diachronique et le surplomb épistémologique rendent particulièrement salutaires[84], il est possible de brosser, à très larges traits, un aperçu de ce que pourraient être les temps forts de l'histoire du style.

Sous l'égide de la rhétorique aristotélicienne, le style, à l'âge classique, ne peut se concevoir qu'en vertu d'une codification des discours classés selon leur genre, leur visée, leur public, leur thème. La roue de Virgile fournit une représentation graphique particulièrement révélatrice de la rigidité de cette typologie. Chacun des styles, *humilis stylus* (style « bas »), *mediocris stylus* (style

---

on a affaire à une multiplicité de points de vue et à tout un ensemble de contraintes techniques qui brouillent la relation directe entre l'auteur et un texte qui serait l'"expression" de sa subjectivité. À l'inverse, la poésie, surtout la poésie lyrique, implique une relation qui tend à être fusionnelle entre l'auteur et la langue. La notion de style trouve, en revanche, à s'appliquer avec son maximum d'efficience lorsqu'il s'agit de textes "monophoniques" dans lesquels la substance de la langue ne semble que partiellement investie par l'auteur. » (Dominique Maingueneau, « L'horizon du style », *loc. cit.*, p. 192.)

[79] Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Bibliothèque des Idées », 2002, 258 p.

[80] Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, *op. cit.*

[81] Jean-Michel Adam, *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, *op. cit.*

[82] Éric Bordas, *« Style ». Un mot et des discours*, *op. cit.*

[83] Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style ? Actes du colloque international*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 354 p.

[84] C'est spécialement le cas des rubriques « Style » qu'a données Georges Molinié au *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Paris, Encyclopædia Universalis, Albin Michel, 1997, p. 747-756.) et au *Dictionnaire du littéraire* (Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 569-571.)

« moyen »), *gravis stylus* (style « élevé » ou « sublime »), est apparié à un répertoire topique approprié. Dans ce système, le style relève principalement de l'*elocutio* : il est ce qui habille les lieux de l'argumentation, lesquels sont préalablement définis au stade de l'*inventio*, et il le fait de telle sorte que le discours qui en résulte pourra au mieux remplir sa fonction rhétorique. Cette distribution des ornements stylistiques d'après leur efficacité oratoire conduit Aron Kibedi Varga à définir ainsi la conception classique du style :

> Dans ce contexte historico-rhétorique, le style peut être défini comme l'expression psychologiquement la plus efficace d'une vérité générale. Une telle stylistique rhétorique fonctionne non seulement pour les discours, sermons et plaidoyers, mais aussi pour les genres littéraires tant que la littérature se propose de « plaire » et d'« instruire », c'est-à-dire tant qu'elle admet de faire appel à des lieux[85].

Le style répond à l'exigence de l'inscription du texte dans l'un de ces ensembles, en même temps qu'il est le signe de cette appartenance. Réglée par des consignes et des interdits, la tripartition des styles laisse peu de place à l'invention idiosyncrasique, sinon dans l'espace fortement balisé de ses contraintes. Comme le souligne Gilles Declercq,

> le terme, pour l'âge classique, ne réfère pas à une pratique individuelle, idiosyncrasique, et définissable comme *écart*; mais s'articule à une norme que les théoriciens ne cessent de préciser et dans laquelle chaque écrivain s'efforce de s'inscrire pour mieux l'illustrer[86].

Au cours du XVIIIe siècle, cependant, l'*elocutio* tend progressivement à s'émanciper en une discipline autonome – ou, pour le dire autrement, la rhétorique tend à se limiter à sa seule composante stylistique (rhétorique des figures). Cet infléchissement s'en ressent de deux façons sur l'idée de style. D'une part, le style se trouve dévalué en regard d'une nouvelle conception idéale du langage de la science et de la connaissance, conception héritée du cartésianisme et

---

[85] Aron Kibedi Varga, « La question du style et de la rhétorique », dans *Qu'est-ce que le style ? Actes du colloque international*, *op. cit.*, p. 164.

[86] Gilles Declercq, « *Usage* et *Bel Usage* : l'éloge de la langue dans les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* du père Bouhours », *Littératures classiques*, n° 28 « Le style au XVIIe siècle » (automne 1996), p. 113.

qui s'impose plus largement chez les philosophes des Lumières : « Pour exprimer la vérité, fait remarquer Kibedi Varga, le rationalisme et l'empirisme des Lumières sont à la recherche d'un langage direct et nu : le style, au sens rhétorique, est l'ennemi d'une telle vérité[87]. » D'autre part, cette réduction de la rhétorique à l'*elocutio* ouvre le style à une appréciation plus finement caractérisée. Le style se décline alors en diverses qualités : il n'est plus seulement « bas », « élevé » ou « sublime », il peut aussi bien être « clair », « vif », « laconique », « coulant », « galant », « fleuri », etc. Dans ces dernières ramifications du classement des styles, moins strictement hiérarchisés plutôt que désignés qualitativement, on peut percevoir les prémisses d'une évolution de la conception du « style » vers un pôle plus résolument idiosyncrasique.

C'est à partir de la période romantique, sous l'influence concertée de la valorisation de l'originalité comme critère de littérarité et d'un certain assouplissement de la codification générique, que se développe une vision du style comme révélateur formel de la subjectivité. Cette conception du style comme *style d'auteur* a trouvé sa formulation la plus radicale au début du XXe siècle dans les travaux de Leo Spitzer. Selon le linguiste-philologue viennois, le style ne relève pas de pratiques collectives de la langue et des discours, il est, au contraire, conçu comme un écart idiosyncrasique mesurable par rapport à un usage moyen, quotidien, de la langue. L'isolement et l'analyse des singularités expressives de la parole littéraire doivent permettre d'accéder à l'irréductible subjectivité du *génie* créateur. C'est l'intuition de l'analyste, érigée en méthode, qui doit le guider dans l'identification des faits de style susceptibles de rendre accessible l'*âme* singulière du créateur. L'herméneutique procède de manière circulaire, dans un constant va-et-vient entre l'analyse microscopique d'un détail qui frappe par son étrangeté et

[87] Aron Kibedi Varga, « La question du style et de la rhétorique », *loc. cit.*, p. 165.

la subjectivité créatrice vers laquelle le style fait signe ; et, en retour, de cette idiosyncrasie originelle vers de nouveaux détails du texte où elle s'incarne.

À peu près à la même période, Charles Bally, élève de Saussure dont le *Traité de stylistique française* (1909) lui a valu d'être considéré comme le père de la science stylistique, se penche, lui, sur les usages quotidiens, oraux, de la langue – sur le fond desquels saillit la parole littéraire qu'intéresse Spitzer – pour montrer qu'ils sont eux aussi le lieu de semblables « écarts » stylistiques. Ce faisant, il déplace l'objet de la discipline qu'il fonde, la dissociant paradoxalement de ce qui lui donne son nom : la stylistique de Bally ne vise pas à étudier le beau et grand « style », celui de l'écriture littéraire, mais à « mettre à nu les germes du style, [à] montrer que les ressorts qui l'actionnent se trouvent cachés dans les formes les plus banales de la langue[88]. » Se profile une porosité essentielle entre le style littéraire et la stylistique des faits de langage quotidiens : « Plus les combinaisons linguistiques d'un écrivain lui restent propres, plus on peut parler de style ; mais c'est une différence de degré, non de nature[89]. »

On perçoit sans peine ce que ces deux conceptions modernes du style ont d'hétérogène, ne serait-ce que dans la sacralisation du style d'auteur chez Spitzer, sacralisation que les thèses de Bally, par l'attention qu'elles portent à l'usage idiosyncrasique de la langue même dans les faits de langage les plus triviaux, invitent à reconsidérer. Pour autant, ces divergences de vues en ce qui concerne le statut, résolument distinct ou non, du style *littéraire* ne doivent pas masquer la parenté fondamentale de ces deux approches du style, à savoir le fait qu'elles s'appuient sur le critère d'un écart, indicateur de la présence du locuteur dans l'énoncé. Jean-Michel Gouvard, dans son introduction au recueil *De la langue au style*, insiste à juste titre sur ce qui lie profondément l'une et l'autre idées du style :

> C'est de ce point de vue que Bally et Spitzer se retrouvent. Que le discours soit oral (Bally) ou écrit (Spitzer), qu'il relève de la langue commune (Bally) ou de la

---

[88] Charles Bally, *Le Langage et la vie*, [1913], Genève, Droz, 1965, p. 61.
[89] *Ibidem*.

> littérature (Spitzer), la valeur de ses constituants ne se détermine qu'en considérant les jeux d'opposition et de complémentarité qu'ils entretiennent les uns avec les autres[90].

Toutes les formulations ultérieures de la définition du style feront fond sur les travaux de ces deux critiques. Du point de vue des études littéraires, la postérité de la proposition de Spitzer (et plus généralement, de la conception romantique de la création) se perçoit durablement, en contexte de valorisation de l'originalité, dans la persistance de l'axiome voulant que le style consiste en un écart idiosyncrasique faisant signe vers l'âme du génie créateur. Ce que résume Dominique Maingueneau :

> À partir du romantisme (et on peut y inclure pour une grande part le structuralisme), l'œuvre est conçue comme expression absolue d'une subjectivité (individuelle ou collective), manifestation d'une « vision du monde » ; elle est ce lieu où se réconcilient le sujet et le monde, mais aussi une communauté et sa langue à travers une subjectivation de la substance linguistique : « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu », tel est bien le maître mot, qui coïncide avec l'exigence d'instaurer un style personnel[91].

En ce qui concerne Bally, son influence sur les théories et pratiques de la stylistique s'est fortement fait ressentir du côté des sciences du langage. Disciple de Saussure, Bally met à profit les théories de la linguistique pour évaluer un écart « affectif », qui se mesure par rapport aux fonctions informatives du langage. L'héritage de Bally est considérable : dans son sillon s'inscrivent les plus grandes avancées d'une stylistique progressivement phagocytée, à partir du mitant du siècle, par la linguistique. Dans les années 1950-1960, la discipline s'ouvre aux récentes avancées réalisées par Émile Benveniste, par Roman Jakobson et les formalistes russes[92], lesquelles autorisent, par exemple, Pierre Guiraud, à concevoir la stylistique comme « l'étude de la fonction expressive du langage

---

[90] Jean-Michel Gouvard, « Introduction générale. Linguistique, stylistique et style chez Charles Bally », dans Jean-Michel Gouvard (dir.), *De la langue au style*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Texte & Langue », 2005, p. 12.

[91] Dominique Maingueneau, « L'horizon du style », *loc. cit.*, p. 192.

[92] Voir Pierre Guiraud, *La Stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 120 p. ; et *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1970, 287 p.

opposée à sa fonction cognitive ou sémantique[93]. » Dans les années 1970, c'est l'essor des théories de la pragmatique qui, en ouvrant un nouveau champ d'exploration pour la linguistique, entraînent aussi un ajustement de la conception du style. Les travaux du franco-américain Michael Riffaterre sont exemplaires de cet infléchissement. Riffaterre propose en effet de rénover l'étude du style en considérant prioritairement la participation nécessaire du lecteur dans l'appréciation des écarts stylistiques. Ce faisant, il déplace résolument le champ d'études vers la linguistique (pragmatique), qui est, selon lui, la seule discipline apte à rendre un compte rigoureux et objectif des faits de style ainsi conçus :

> L'investigation linguistique est le seul instrument assez puissant pour garantir à la fois la pertinence et l'objectivité de l'analyse stylistique. Le pas décisif a été fait vers la solution du problème du style lorsqu'on a adopté, dans l'étude des emplois littéraires de la langue, le point de vue, non plus de l'auteur, mais de celui à qui le style justement s'adresse, et qu'au lieu d'étudier également tous les aspects d'une structure, on s'est limité à ceux dont la perception est imposée au destinataire de l'acte de communication[94].

En somme, l'évolution de la conception du style, jusqu'à la fin des années 1970, repose sur une constante – la notion d'écart – et une variable – l'étalon à partir duquel cet écart est mesuré. Embrassant, dans l'introduction de son ouvrage, plusieurs décennies de réflexions théoriques sur le style, Jean-Michel Adam en arrive à cette conclusion :

> Dans la perspective ouverte par le romantisme, de Karl Vossler à Henri Morier, en passant même par Leo Spitzer, la relation entre l'esprit individuel de l'écrivain et le style est systématiquement mise en avant. Accompagnée par une valorisation laudative, cette conception mène directement à une stylistique de l'écart qui n'a guère hésité que sur la définition de son unité neutre de mesure[95].

Cette « unité neutre de mesure » tend en effet à se faire de plus en plus abstraite et insaisissable au fil des reformulations des théories du style et à mesure que la

---

[93] Pierre Guiraud, *La Sémantique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1955, p. 116.
[94] Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, traduit de l'anglais et présenté par Daniel Delas, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1970, p. 144.
[95] Jean-Michel Adam, *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, *op. cit.*, p. 11.

stylistique s'annexe à la linguistique : du « détail » spitzérien, qui saillit sur le fond des usages banals de la langue, à l'écart « affectif » de Bally, qui se perçoit dans ces usages triviaux et se mesure en fonction de l'aspect dénotatif de l'énoncé, puis à la notion d'« agrammaticalité » de Riffaterre, qui suppose que le marquage du fait de style relève non pas d'une norme externe, mais du cotexte qui le détermine comme tel. Toutes ces propositions participent de ce qu'on peut appeler, avec Gérard Genette, une conception « discontinue », « atomiste » du style, c'est-à-dire :

> une série d'accidents ponctuels échelonnés au long d'un *continuum* linguistique (celui du texte), comme les cailloux du Petit Poucet – qu'il s'agit de détecter, d'identifier et d'interpréter comme autant de « faits de style » ou de « traits stylistiques » en quelque sorte autonomes. Quelle que soit la distance (considérable) qui sépare leur interprétation du style et aussi leurs méthodes de détection, le Spitzer des *Études de style* et le Riffaterre des *Essais de stylistique structurale*, par exemple, se rejoignent dans une même vision atomiste qui pulvérise le style en une collection de *détails* significatifs (Spitzer) ou d'*éléments* marqués (Riffaterre) contrastant avec un contexte « non marqué », fond banalement linguistique sur lequel se détacheraient des effets stylistiques en quelque sorte exceptionnels. L'interprétation se chargera ensuite de les relier *entre eux* dans une convergence psychologique (Spitzer) ou pragmatique (Riffaterre) qui, loin de l'atténuer, accentue encore leur autonomie par rapport au *continuum* discursif[96].

Chacune de ces interprétations « atomistes » et, dans leur cumul, tout le paysage que dessinent les théories modernes du style, en viennent, à la fin du XXe siècle, à poser avec insistance la question de la norme, une norme dont on commence à douter qu'elle soit véritablement connaissable, ou même existante, et qui se découvre progressivement fantasme théorique. Le problème paraît d'abord être d'ordre statistique : à l'extension du domaine du style correspond la réduction de celui de la norme. Si, en littérature, le style se détache sur fond d'emplois banals de la langue, en linguistique, il ne peut se concevoir qu'en regard de la correction grammaticale et de la simplicité syntaxique. Or la langue n'existe pas autrement que dans ses actualisations en discours (oraux ou écrits), lesquelles contiennent

---

[96] Gérard Genette, « Style et signification », dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2004 [1991], p. 204-205.

toujours, suivant Bally, au moins le germe d'une stylisation. Que reste-t-il de la norme ? La question n'est plus statistique mais ontologique et conduit inévitablement à une pétition de principe : l'écart s'analyse, alors que la norme se postule.

La linguistique pragmatique, et sa mise en application dans les travaux de Riffaterre, poussent l'axiome du style comme écart jusque dans ses derniers retranchements en écrasant le domaine propre de la norme. Si le style se perçoit en fonction du cotexte, c'est-à-dire si la norme est ultimement affaire de contexte, alors tout l'édifice de la théorie de l'écart menace de s'effondrer. Et dès lors que la codification linguistique n'apparaît pas plus fondamentale ou plus naturelle que les codifications génériques et formelles de l'Ancien Régime, la seule chose qui distingue la conception moderne de la conception classique du style est la définition du critère de littérarité et le sens de la valorisation : valorisation du respect de la norme chez les classiques (style de groupe), valorisation de l'écart par rapport à la norme en régime moderne (style d'auteur). Jean Starobinski, dans la préface qu'il offre à la publication des *Études de style* de Spitzer, révèle – malgré lui, peut-être – cette pétition de principe. Tentant d'accommoder la vision spitzérienne du style à un corpus qui ne serait pas celui, moderne et occidental, dans lequel elle s'incarne le mieux, il se voit comme forcé d'articuler de manière assez surprenante l'antagonisme. Ailleurs, en d'autres temps, l'écart est soumis… à la norme :

> Notre goût exige que l'écrivain ait une voix à lui, et qu'il la pose d'une manière inimitable : allons jusqu'à dire que notre culture admet très *communément* l'idée de la littérature comme processus continuel de « déviance » : la littérature, c'est le collège discordant des voix et des écritures sans égales. L'écart est donc de règle, et seule reste imprévue la direction qu'il prendra chez un nouvel auteur. — Nous savons toutefois qu'à d'autres moments, ou dans d'autres cultures, l'écart est non seulement prévu, mais que son orientation même est préétablie, que la structure spécifique du langage déviant, et jusqu'à ses thèmes, sont prédéterminés[97].

[97] Jean Starobinski, « Leo Spitzer et la lecture stylistique », préface de Leo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 24.

Dans la succession des théories modernes du style, une proposition comme celle de Riffaterre consiste en l'achèvement d'un mouvement d'élargissement du domaine du style, qui finit par recouvrir complètement tous les faits de langue. De là à conclure à un aplanissement – encore un – de la saillie stylistique, il n'y a qu'un pas, que l'approche pragmatique adoptée par Riffaterre se retient de franchir, puisqu'il demeure vrai que, du point de vue du lecteur et dans l'économie d'un texte en particulier, certains faits de langue saillissent plus que d'autres.

Ainsi – mais cela relève du truisme et ne devrait pas être une surprise – l'évolution de l'idée de style au XXe siècle épouse l'histoire de la pensée et de la littérature, animées par une recherche formelle exigeante, attentives aux faits de langue les plus triviaux, alimentées par les formalistes russes, profondément marquées par le structuralisme. Comme la pensée et la littérature, cette évolution conduit, au cours de la décennie 1970, à l'épuisement des recherches formelles et à la fragilisation des polarités individuel/général, langue/expression, grammaire/style. Et à l'instar des multiples « retours » qui caractérisent le roman contemporain (au sujet, au récit, au réel), la critique littéraire actuelle connaît un semblable « retour » à la stylistique, mais sur la base d'une définition du style sensiblement remaniée.

4.2.2 Trébucher mieux : proposition pour une idée contemporaine du style

Dans l'avant-propos qui inaugure le numéro de la revue *Critique* consacré au style, Marielle Macé ouvre la notion à une acception extrêmement élargie :

> Prêtons attention : dans ce geste, cette silhouette, ce décor, ce retrait, cette parole… partout s'inventent (ou pourraient s'inventer) des styles : des styles, c'est-à-dire des manières de vivre, des façons de faire individuelles ou partagées, des pistes qui nous attirent et donnent son énergie à notre propre élan d'être, à notre désir d'être « tels » ou d'être « ainsi ». […] On n'y cherche plus un supplément d'âme ou un instrument de distinction, mais la dynamique qui est à

> l'œuvre dans nos perceptions, nos gestes et nos conduites ; autrement dit, on reconnaît dans le style une donnée essentielle de l'humain. Chacun des domaines de notre existence est en effet « en puissance » de stylisation – invention de formes artistiques et conduites esthétiques bien sûr, mais aussi allures, démarches, parures, objets du quotidien, postures physiques ou attitudes mentales, sensibilités, modalités de construction de soi ou d'une communauté, visions du monde, rituels, techniques[98]…

Cette vision radicalement œcuménique du style, qui déborde largement le domaine littéraire et artistique, et surplombe jusqu'à l'antagonisme individuel/collectif par rapport auquel le style s'est, depuis plusieurs siècles, prioritairement défini, est assez peu opérante dans la critique littéraire. Voir dans le style « une donnée essentielle de l'humain » peut aussi bien mener aux idées de Spitzer qu'au mot de Buffon : « Le style est l'homme même[99] ». Cette conception du style que propose Marielle Macé me semble malheureusement illustrer le risque de dilution qu'encourrait la notion dès lors que, la norme étant évacuée, le style n'est plus pensable en tant qu'écart. Le postulat du *tout stylisable*, du *tout style*, présente cependant l'avantage d'écarter salubrement un fantasme qui a sous-tendu toutes ses définitions, surtout modernes : celui voulant qu'il existe un *en-soi* du style, que le style soit une valeur ajoutée qui peut *ou non* donner une saveur particulière à un usage banal de la langue, à un énoncé neutre, à un « degré zéro de l'écriture ». Une fois écarté ce postulat, devenu encombrant même pour Barthes[100], la notion est libre d'être pensée en fonction d'autres critères.

Toutes les définitions brièvement évoquées caractérisent le style en le plaçant sur l'axe bidimensionnel codification/idiosyncrasie, c'est-à-dire en l'envisageant soit comme faisant signe vers la singularité du texte (et, par

---

[98] Marielle Macé, « Extension du domaine du style », *Critique*, nº 752-753, « Du style ! » (2010), p. 3.

[99] Georges-Louis Leclerc comte de Buffon, *Discours sur le style* suivi de *L'Art d'écrire*, [1777; 1860], Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 1992, p. 30.

[100] C'est ce que laissent penser plusieurs des contributions rassemblées par Dominique Rabaté et Dominique Viart dans l'ouvrage collectif *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2009, 366 p.

extension, de son auteur), laquelle singularité se gagne par rapport à des pratiques normées ; soit comme faisant signe vers l'ensemble auquel appartient le texte (et, par extension, l'auteur) en raison précisément de ce qu'il est conforme à des pratiques normées. C'est, dans un sens comme dans l'autre, faire assez peu de cas du contenu dénotatif de l'énoncé, sinon secondairement, en tant que le thème est lui-même soumis à une codification par rapport à laquelle il fait signe. Il n'y a qu'à penser à la « roue de Virgile », qui, depuis le Moyen Âge, apparie pour chaque style (bas, moyen, élevé) un répertoire topique, lequel couvre, entre autres, les lieux de l'action (pré, champs, camp), les métiers des personnages représentés (berger oisif, agriculteur, soldat dominateur), les animaux rencontrés (mouton, bœuf, cheval)[101], etc. À l'inverse, pour l'époque moderne, le choix d'un thème original, étrange, voire résolument « inconvenant », ou encore la disharmonie entre le fond et la forme, participent de l'écart par rapport auquel se mesure le génie créateur. Il est significatif, à cet égard, que les œuvres-manifestes de la modernité picturale et littéraire se soient précisément démarquées par l'accommodement d'un sujet trivial à une forme noble : c'est le grand format de l'*Enterrement à Ornans* de Gustave Courbet, c'est aussi la « Charogne » de Baudelaire.

Il ne s'agit pas, par ces exemples quelque peu caricaturaux, de distinguer le fond et la forme, que l'on sait depuis longtemps être indissociables, mais de voir combien, du point de vue du style tel qu'il était alors conçu, les critères qui président au choix du sujet ont pu s'inféoder à la codification formelle – qu'il s'agisse de la soutenir ou de la faire exploser. Or, les réflexions auxquelles a donné lieu l'analyse du corpus contemporain et qui ont commandé que l'on s'intéresse à la notion de style, laissent pressentir exactement le contraire : non pas que la matière doive être commandée par la manière, mais à l'inverse, que la manière puisse être commandée par la matière. Si l'on admet – et il semble que les textes

[101] Voir le tableau qu'en donne Gérard Genette dans « Style et signification », *loc. cit.*, p. 210.

étudiés obligent à le faire – que c'est un certain état du réel qui exige l'écriture, le scandale, qui *doit* mais *ne peut* être énoncé, impose, en même temps qu'un sujet, une manière de le traiter – en un mot, un *style*. C'est alors reconnaître au style *lui-même* une véritable fonction sémiologique en regard de l'objet concret du discours (et non seulement suivant une codification abstraite qui lui préexiste), fonction sémiologique à laquelle on ne s'est que très peu intéressé, jusqu'à tout récemment.

C'est, en effet, par le biais de la sémiologie que le style a trouvé, à la fin du XXe siècle, sa formulation la plus innovante. Dans son essai « Style et signification », Gérard Genette propose une définition du style qui déplace significativement le nœud du problème. Tirant l'inévitable conclusion à laquelle devait conduire la réduction du domaine de la norme, Genette refuse de voir dans le style un « condiment surajouté, dont le dosage est délicat[102] ». La vision du style comme écart n'est rien d'autre qu'une illusion critique, étant entendu qu'il ne saurait y avoir de discours sans style, que ce dernier soit ou non qualifié de manière laudative :

> La phrase moyenne, le mot standard, la description banale ne sont pas moins « stylistiques » que les autres : *moyen*, *standard*, *banal* ne sont pas moins que d'autres des prédicats stylistiques ; et le style neutre ou fade, l'écriture blanche chère au Barthes du *Degré zéro*, est un style comme un autre. Le fade est une saveur, comme le blanc est une couleur. Il n'y a pas dans un texte de mots ou de phrases plus stylistiques que d'autres ; il y a sans doute des moments plus « frappants » (le *déclic* spitzérien), qui bien entendu ne sont pas les mêmes pour tous, mais les autres sont *a contrario* frappants par leur remarquable absence de frappe, car la notion de contraste, ou d'écart, est éminemment réversible. Il n'y a donc pas le discours plus le style, il n'y a pas plus de discours sans style que de style sans discours : le style est l'aspect du discours quel qu'il soit, et l'absence d'aspect est une notion manifestement vide de sens[103].

On sent bien combien cette réorientation de la définition risque de mettre en péril la notion même de style : qu'en reste-t-il dès lors qu'il n'est plus le propre de la

---

[102] *Ibid.*, p. 206.
[103] *Ibid.*, p. 206-207.

littérarité, de l'idiosyncrasie ? Comment évaluer, qualifier le style sans norme par rapport à laquelle le reporter ?

Si, comme l'affirme Georges Molinié, « c'est encore la convenance qui caractérise le plus justement tout style[104] », l'aune à laquelle se mesure cette « convenance » doit être redéfinie. À défaut de pouvoir l'évaluer en fonction d'une codification rhétorique – en vertu de laquelle on pourra dire que le style *convient* à la visée argumentative, aux compétences de l'auditoire, aux circonstances du discours, etc. – ; à défaut aussi de voir dans le style la marque d'une singularité – en fonction de quoi on dira que le style *convient* à l'âme du génie créateur, ou à la personnalité, à la condition de tel locuteur –, c'est prioritairement en regard de la convenance au contenu dénotatif que s'évalue le style. Cela ne revient pas à dire que tout critère de convenance rhétorique ou idiosyncrasique est exclu, mais simplement que le rapport d'inféodation de l'une à l'autre est renversé : les analyses précédentes encouragent à admettre que les récits étudiés ajustent *d'abord* leur convenance à l'objet du discours, et ensuite, seulement, se positionnent sur l'axe codification/singularité. En d'autres termes, la fonction sémiologique du style concerne prioritairement la valeur dénotative, et secondairement seulement, l'idiosyncrasie de l'expression : la singularité du style, si elle existe, ne peut se gagner que sur la manière de signifier non l'ego du créateur mais le monde de la référence.

La définition du style que Genette avance se négocie sur la base des travaux antérieurs de sémiologues avec lesquels il entre en constant dialogue. Ainsi son essai s'ouvre-t-il sur un exercice de reformulation où la définition de Pierre Guiraud[105] sert de canevas à partir duquel il est possible de se prêter à un jeu de substitutions terminologiques. L'enjeu : désigner adéquatement le domaine propre

---

[104] Georges Molinié. « Style » dans Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, *op. cit.*, p. 356.
[105] Citée plus haut, voir p. 270.

du style, lequel doit être constitué de l'ensemble des phénomènes extradénotatifs. Balayant nombre de théories de la sémiologie (de Dufrenne à Hjelmslev, de Goblot à Frege, de Pierce à Sartre), Genette tente d'ajuster chacun de leurs appareils conceptuels et reformule en conséquence la définition au gré des couples d'opposition qu'ils recèlent : fonction expressive du langage/fonction notionnelle, cognitive ou sémantique ; extension/ compréhension ; connotation/dénotation ; sens/dénoté ; signification (transcendante)/sens (immanent), etc.

C'est finalement chez Nelson Goodman que Genette trouve le concept qui, selon lui, est le mieux apte à désigner le pôle opposé de la dénotation, l'*exemplification* :

> L'exemplification est un mode (motivé) de symbolisation, qui consiste pour un objet (qui peut être un mot) à symboliser une classe à laquelle il appartient, et dont en retour le prédicat s'applique à lui – autrement dit, il le dénote. Cette sorte de réciprocité, ou de relation converse, est résumée par un théorème simple : « Si *x* exemplifie *y*, alors *y* dénote *x* »[106].

Sur la base des travaux de Goodman et de sa notion d'exemplification, Genette peut désormais proposer une définition satisfaisante et stabilisée du style : « Le style est la fonction exemplificative du discours, comme opposée à sa fonction dénotative[107]. » En d'autres termes, le style est la *manière d'être* du discours, en tant que cette *manière d'être* est toujours signifiante, que ce soit parce qu'elle redouble ou parce qu'elle atténue ce que le discours *dit*. Ainsi les phénomènes d'exemplification se subdivisent en plusieurs catégories, selon les différents aspects qui constituent cette *manière d'être* :

> Le style consiste donc en l'ensemble des propriétés rhématiques exemplifiées par le discours, au niveau « formel » (c'est-à-dire, en fait, physique) du matériau phonique ou graphique, au niveau linguistique du rapport de dénotation directe, et au niveau figural de la dénotation indirecte[108].

---

[106] Gérard Genette, « Style et signification », *loc. cit.*, p. 185.
[107] *Ibid.*, p. 188.
[108] *Ibid.*, p. 203.

En ce sens, la connotation n'est qu'un cas particulier d'exemplification, qui, en situation de communication, repose sur le pari d'une connivence entre locuteur et allocutaire sur la manière de dénoter[109].

En regard de la tradition stylistique moderne, et plus particulièrement de la théorie de Bally, cette conception du style comme fonction exemplificative présente un double mérite. Premièrement, elle permet de ne pas accréditer comme « stylisés » les seuls énoncés où l'exemplification redouble la dénotation. En ce sens, la phrase « J'ai mal. » est aussi stylisée que l'interjection « Aïe ! » : si l'on admet volontiers que la seconde exemplifie la douleur, la première n'en exemplifie pas moins le flegme de celui qui sait se maîtriser même lorsqu'il souffre[110].

> L'*expressivité* des stylisticiens ne couvre que les cas de redoublement (ou redondance) du type *bref* [la brièveté du mot exemplifie son contenu dénotatif] ou *ombre* [dans une perspective mallarméenne, c'est cette fois le timbre obscur du mot qui exemplifie son contenu dénotatif]. Elle n'est donc qu'un cas particulier de l'expression ou de l'exemplification – cas que Goodman, pour sa part, appelle « autoréférence »[111].

Corollairement, la proposition de Genette permet de délester l'évaluation du style d'une appréciation « émotive », jugée (à raison, me semble-t-il) trop impressionniste. Ce que Bally considérait comme le propre du style, et qu'il appelait l'« expressivité », n'est en vérité rien d'autre que le caractère sensible du discours, sa « perceptibilité », laquelle n'est pas forcément plus « affective » que le dénoté, mais simplement plus concrète, plus palpable :

---

[109] « Toute exemplification n'est donc pas une connotation, la connotation n'est qu'un cas particulier de l'exemplification : une exemplification qui s'ajoute à une dénotation. » (*Ibid*, p. 188.) ; « La connotation n'advient pas à la dénotation comme une simple valeur ajoutée ou comme un supplément de sens, mais comme une valeur *dérivée*, entièrement gagée sur la manière de dénoter. Elle n'est ainsi qu'un des aspects de l'exemplification – qui elle, en revanche, assume *toutes* les valeurs extradénotatives, et donc tous les effets de style. Il faut donc distinguer, parmi les capacités exemplificatives d'un élément verbal, celles qui s'attachent au signifiant dans sa matérialité phonique ou graphique et celles qui dépendent de sa fonction sémantique. » (*Ibid.*, p. 190.)

[110] C'est la reformulation de l'exemple qu'emploie Genette pour illustrer le fonctionnement de la théorie ballyenne du style (*Ibid.*, p. 171-172).

[111] *Ibid.*, p. 187. L'auteur souligne.

> Une telle définition, suffisante ou non, présente sur celles de la tradition ballyenne l'avantage de réduire le privilège exorbitant que celle-ci accordait, d'une part, à l'« expressivité » mimétique, ramenée ici au cas très particulier, et ni plus ni moins pertinent que le cas inverse, de l'« autoréférence » ; d'autre part, au caractère prétendument « affectif » des faits de style : le versant exemplificatoire du discours (ce qu'il *est*) n'est pas en soi plus affectif ou émotionnel que son versant dénotatif (ce qu'il *dit*), mais simplement plus *immanent*, et donc sans doute d'une perceptibilité moins abstraite et plus « sensible »[112].

En plus de rénover profondément la pensée du style, en ce qu'elle évalue ce dernier non plus en fonction de facteurs externes (codification générique, normes linguistiques, cotexte), mais d'après une tension interne à l'énoncé ou au discours (fonction dénotative *vs* fonction exemplificative), la conception genettienne du style présente un avantage considérable dans la présente étude. En remettant au premier plan la question de la signification du style, c'est-à-dire de sa convenance à l'objet du discours et donc de son rapport à la référence, elle permet d'articuler sémiologie, linguistique et littérature de manière à penser les enjeux de la diction du scandale, tels qu'ils ont été identifiés dans les précédents chapitres. Car en effet, le style, comme le conçoit Genette, consiste à agir sur la perceptibilité du signe linguistique, soit en l'exacerbant, soit en l'atténuant – sans jamais pouvoir le rendre totalement transparent :

> Il n'y a pas, parce qu'il ne peut pas y avoir, de discours transparent et imperceptible. Il y a sans doute des états réceptivement opaques, comme sont pour tout un chacun les mots et les phrases d'une langue inconnue. L'état le plus courant est cet état intermédiaire, ou plutôt *mixte*, où le langage à la fois s'efface comme signe et se laisse percevoir comme forme. Le langage n'est ni totalement conducteur ni totalement résistant, il est toujours semi-conducteur ou semi-opaque, et donc toujours à la fois intelligible, comme dénotatif, et perceptible, comme exemplificatif. « Car l'ambiguïté du signe, disait encore Sartre, implique qu'on puisse à la fois le traverser comme une vitre et pouvoir suivre à travers lui la chose signifiée, ou se tourner vers sa réalité et le considérer comme un objet. » Mais ce que Sartre réservait au langage poétique est vrai de tout discours[113].

---

[112] *Ibidem*. L'auteur souligne.

[113] *Ibid.*, p. 220. L'auteur souligne. Il cite Sartre dans *Situations II. Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 64.

Les analyses menées ne font rien d'autre que confirmer ce que Genette affirme à propos de la figure. Avant d'être l'outil de la persuasion, avant d'être l'indice de l'appartenance à un ensemble codifié, avant même d'être la trace formelle d'une subjectivité créative, la figure est d'abord la manifestation sensible du rapport différencié qu'entretiennent les signes avec le monde :

> La figure est elle aussi (comme les propriétés sensibles du signifiant phonique ou graphique, comme les effets d'évocation linguistique, etc.) un trouble de la transparence dénotative, un de ces effets d'opacification relative qui contribuent à la « perceptibilité » du discours[114].

C'est bien cette semi-conductivité du signe qui fait la matière des romans étudiés. Confrontés à la diction malheureuse du scandale, ils donnent à ressentir les fluctuations possibles de la signifiance, le perpétuel ressac de ces écritures qui balancent, sans jamais se fixer, entre la dénotation et l'exemplification, et qui, en définitive, confèrent à cette oscillation même une valeur signifiante.

Sur un point, cependant, les textes du corpus opposent une résistance à la proposition de Genette. S'appuyant sur les travaux de Frege relatifs aux noms propres logiques, le sémiologue soutient que le style est toujours affaire de choix (d'un mot au détriment d'un autre) ; choix évidemment plus ou moins libre selon les contextes et les aptitudes linguistiques du locuteur. Cette notion de « choix stylistique », Genette l'introduit au terme d'une énumération de couples synonymiques :

> *Morgenstern*, l'étoile du matin, et *Abendstern*, l'étoile du soir, désignent tous deux la même planète Vénus, l'un comme astre du matin, l'autre comme astre du soir. […] *Henri Beyle* et *Stendhal* sont deux noms également conventionnels (même si le second a été *choisi*) pour désigner la même personne, là comme citoyen et diplomate français, ici comme auteur du *Rouge et le Noir* ; *Louis XVI* est un souverain, *Louis Capet* un accusé, etc. Et rien n'empêche, avec ou sans la bénédiction posthume de Frege, d'étendre la démonstration aux noms communs : *triangle* et *trilatère* sont deux termes concurrents pour désigner une même figure géométrique selon deux propriétés différentes[115].

---

[114] Gérard Genette, « Style et signification », *loc. cit.*, p. 201.
[115] *Ibid.*, p. 175. L'auteur souligne.

Genette reconnaît que tous les choix stylistiques ne s'opèrent pas sur la base de synonymes à proprement parler ; aussi préfère-t-il employer l'expression « situations de coréférence », qui laisse plus facilement admettre la part axiologique et évaluative en jeu dans l'élection d'un vocable. À l'appui, il examine un dernier exemple, censé illustrer la part que peut prendre l'axiologie dans le « choix stylistique » :

> Si, pour désigner la gardienne de mon immeuble, j'utilise non le mot traditionnel *concierge*, mais le mot argotique *pipelette* ou *bignole*, la qualification de mon choix se déplacera très sensiblement de l'aspect, ou « mode de donation », de cette employée vers un mode de *locution* – celui, précisément de l'argot […]. Nous sommes ici, dans le spectre des valeurs possibles du sens frégéen, au pôle opposé à celui qu'occuperait le choix entre *triangle* et *trilatère*. À ce choix purement (gnoséo)logique entre deux définitions géométriques s'oppose un choix entre deux registres de discours. Entre ces deux pôles, s'étend toute une gamme de valeurs intermédiaires, selon que prédomine l'aspect de l'objet désigné ou l'attitude ou appartenance langagière du désignateur ; et ce qui vaut pour un mot vaut manifestement pour la totalité d'un discours[116].

La place, en vérité fort mince, dévolue à l'axiologie et à l'évaluation dans le « choix stylistique » ne manque pas d'étonner : dans les mots mêmes du théoricien, qui emploie volontiers l'expression « registres de discours », le jeu de l'axiologie recoupe peu ou prou la définition rhétorique des styles à l'âge classique. C'est dire que les « valeurs » qu'un énoncé peut véhiculer concernent la personne du locuteur, et non l'objet dénoté. Il est remarquable, à cet égard, que dans son analyse de l'exemple paradigmatique *concierge/bignole*, Genette interprète l'élection du second terme devant le premier comme le révélateur du parler argotique du locuteur, sans jamais faire état du jugement péjoratif que ce terme implique à l'endroit du dénoté. Résurgence inopinée d'une conception du style comme négociation entre codification et idiosyncrasie, c'est l'individu, en tant qu'il se manifeste dans son discours, qui est soumis au jugement de l'allocutaire, et non le monde de la référence qui, dans le choix d'un mot au détriment d'un autre, fait l'objet d'une évaluation axiologique par le locuteur.

---

[116] *Ibid.*, p. 176-177. L'auteur souligne.

Il semble pourtant bien que ce « choix stylistique » ne saurait totalement se réduire à une simple question de « registres de discours », dont les tenants et aboutissants seraient complètement imperméables à tout enjeu évaluatif à l'égard du réel. Dans ce cas précis, choisi justement parce qu'il devrait illustrer de manière exemplaire le passage du « mode de donation » au « mode de locution », on voit mal en quoi la « (gnoséo)logie » et les « registres de discours » s'opposent : n'y a-t-il pas toujours *forcément* coprésence des deux enjeux (évaluation du monde, situation de l'énoncé en regard des codes) dans le choix d'un mot plutôt que d'un autre ? Tout se passe comme si la fonction exemplificative d'un énoncé – c'est-à-dire sa part stylistique –, en tant qu'elle est opposée à la fonction dénotative, se trouve délestée de tout contact avec le monde de la référence. Le style ne se ressentirait que sur la *manière* de dénoter, tandis que le *dénoté* lui-même, l'objet du discours tel qu'il existe hors du langage, resterait complètement indifférent au « choix stylistique ». C'est bien l'axiome sur lequel repose la notion de coréférence : « il existe plusieurs mots pour désigner une gardienne d'immeuble[117] », et ces mots, aussi différents soient-ils, n'altèrent pas la « substance » réelle de la concierge.

Or, les objets du monde que les mots sont tenus de désigner ne s'imposent pas tous à l'esprit avec la même évidence, la même netteté, la même univocité qu'une figure géométrique, ni avec la même présence, la même réalité qu'une concierge croisée chaque matin. C'est ce que les romans à l'étude obligent à considérer : les événements et le trauma que Sallenave, Degroote, Darrieussecq, Pagano, Forest ou Delaume tentent de restituer par leur écriture n'ont visiblement pas la même intelligibilité ou la même évidence que les objets convoqués par Genette dans ses exemples ; ou alors c'est précisément leur évidence, trop grande pour ne pas être suspecte, que leurs textes s'appliquent à questionner. On trouve

[117] *Ibid.*, p. 177.

là exacerbée la tension qui oppose le fantasme flaubertien du mot juste et la notion de style, laquelle suppose que l'on reconnaisse l'existence de phénomènes de synonymie ou, si l'on préfère, de coréférence.

Aron Kibedi Varga insiste à juste titre sur le caractère primordial de cette opposition, qui engage non seulement la question du style, mais, plus largement, des enjeux d'ordre philosophique relatifs au rapport qu'entretiennent le langage et le monde de la référence, c'est-à-dire une représentation préalable du monde qui assigne au langage ses prérogatives ou ses contraintes. À cet égard, les explications du rhétoricien, dont les quelques études qu'il a consacrées au récit postmoderne[118] se nourrissent de ses précédents travaux portant sur la rhétorique à l'âge classique, éclairent admirablement le paysage épistémologique dans lequel s'inscrivent les phénomènes textuels rassemblés dans la problématique de l'impossible catharsis du scandale :

> Dans notre perspective, la stylistique de l'individu s'intègre dans une stylistique rhétorique dans la mesure où elle est forcée d'admettre que la norme précède l'écart, que les lieux précèdent les figures. Si toutes les topiques étaient les mêmes, personne ne s'écarterait de la norme et chaque lieu générerait toujours la même figure : l'altérité et la dissociation sont les signes de l'inadéquation, d'un vide à remplir, d'un vide que nous avons l'habitude de désigner par les termes imprécis d'*écart* et d'*ornement* et qui renvoient à une problématique plus générale : il y a écart, il y a ornement, parce que de la chose au mot et du mot à la chose les chemins sont multiples et sinueux. Le principe *quot res tot verba* [autant de mots que de choses] serait-il donc faux ? Il n'y a pas de stylistique, nous l'avons vu, sans la notion douteuse et approximative de la synonymie, sans l'intervalle qui sépare le mot propre et la périphrase ou encore l'énoncé collectivement accepté et l'écart individuel. L'idéal du mot juste et unique ne peut naître que dans un monde où la raison postule l'identité éternelle et immuable de chaque chose avec elle-même, et la possibilité, pour la raison qui est universelle et qui opère toujours de la même façon, de percevoir, de faire désigner, voire de connaître, cette chose d'une manière identique. Et en effet, le type de discours qui se limite à décrire des choses qui ne changent pas, par exemple les manuels de géométrie, échappe presque entièrement à l'étude stylistique. Mais l'idéal du mot juste et unique prend un tout autre sens là où l'identité immuable de la *res* devient problématique et, surtout, lorsque la possibilité de connaître est mise en question. Si la chose est inconnaissable, le mot ne peut pas se fixer sur elle ; chaque mot devient une approximation, une tentative d'éclairer brièvement et fragilement la chose. Les synonymes et les ornements regagnent leur raison

[118] Au premier chef, son article « Le récit postmoderne » (*loc. cit.*) qui a fait date.

> d'être, le principe *quot res tot verba* redevient valide, mais dans ce sens que les *res*, en perdant leur identité, sont maintenant infinis, et les *verba* aussi[119].

Quot res tot verba ? Les textes étudiés obligent à répondre par la négative : non, il n'y a pas assez de mots pour nommer la souffrance d'un enfant, puisque c'est elle-même et sa scandaleuse impudence qui les disqualifient. Le cadre épistémologique sur lequel repose le fantasme du mot juste est extrêmement fragilisé par le scandale de l'enfance bafouée : comment continuer à prêter foi à la raison universelle, à sa faculté de connaître et, surtout, de désigner des faits aussi proprement *inconcevables* ? C'est manifestement, et comme le décrit Kibedi Varga, dans un monde de *res* inouïes, invraisemblables, que les poétiques romanesques considérées s'inscrivent, et les *verba*, s'ajustant aux *res*, ne peuvent qu'en épouser l'opacité.

Ce monde qui abrite des souffrances inintelligibles ne saurait être dénoté avec la même assurance qu'une abstraction mathématique – leçon que Chloé Delaume s'est, du reste, escrimée à assener dans *Le Cri du sablier*. Toute recherche du « mot juste » est vouée à l'échec : l'idée même qu'un mot puisse assumer pleinement sa fonction dénotative semble devenue quasi insolente. Devant l'impudent scandale de la souffrance d'un enfant et dans les brumes d'une raison défaillante, prétendre, comme Flaubert, que « le mot ne manque jamais quand on possède l'idée[120] » pèche au mieux par naïveté, au pire par charlatanisme. Dans le deuil de toute possible justesse dénotative du langage et sur les ruines du *logos*, il reste aux auteurs à oser un fragile bricolage stylistique, versant littéraire des dispositifs idéologiques « bricolés et branlants » repérés par Marc Angenot à l'heure de la décomposition de l'idée de progrès[121].

---

[119] Aron Kibedi Varga, « La question du style et la rhétorique », *loc. cit.*, 168-169. L'auteur souligne.
[120] Gustave Flaubert, « Lettre du 10 mars 1876 », dans *Gustave Flaubert – George Sand. Correspondance*, Paris, Flammarion, 1981, p. 526-527.
[121] Voir p. 235.

Dès lors que la fonction dénotative paraît insuffisante à traduire, sans le trahir, un monde informe et innommable, c'est à la fonction exemplificative de prendre le relais de la signification. La vertu sémiologique reconnue au style à l'égard du monde de la référence est inversement proportionnelle à la confiance accordée à la fonction dénotative du signe. Si bien que l'imaginaire contemporain du style et le paradigme épistémologique dans lequel il s'inscrit s'opposent terme à terme à l'idéal encyclopédiste de la « dicibilité heureuse des sciences et des techniques » qui animait la philosophie des Lumières :

> Poussée à l'extrême, la doctrine du mot juste devrait anéantir le moindre écart individuel dans l'usage de la parole : l'évidence de la vérité obligerait tous les hommes à parler de la même manière. Et l'herméneutique n'existerait que pour détecter les menteurs[122].

Là où la vérité pouvait jadis être conçue comme évidente, unique et accessible, elle est aujourd'hui perçue comme inatteignable, sinon friable et plurielle ; là où la phrase la plus simple, la moins ornée, servait de gage de justesse pour le propos, l'énoncé trop assuré de sa transitivité est désormais éminemment suspect ; là où la figure, conçue comme ornement mystificateur, faisait écran à l'évidence lumineuse des choses vraies, elle est aujourd'hui le seul moyen de pallier la déficience de la transitivité dénotative du langage et de rendre compte de l'impossibilité d'accéder à la vérité d'un monde dont le sens est *manifestement absent*.

Par l'agencement et l'entrechoquement de mots, de nouveaux chemins sémiologiques se frayent entre les textes et le monde. Si l'on doit encore penser le style en terme d'écart, c'est non pas d'après les libertés idiosyncrasiques prises à l'égard d'une norme linguistique qu'il faut désormais le mesurer, mais bien en fonction de ce trajet sémiologique tracé entre le mot et la chose. En ce sens, le mérite se gagne non pas par l'ampleur de la divergence, mais, au contraire, par la solidarité de l'agencement des signes avec la référence. De sorte que l'appréciation

---

[122] Aron Kibedi Varga, « La question du style et la rhétorique », *loc. cit.*, p. 166.

du style repose moins sur un critère purement esthétique, régi par l'idéal du Beau, mais sur un critère éthique, animé par la recherche du Bien. Dans sa propre démarche d'écriture, Philippe Forest assume cette prééminence de l'éthique sur l'esthétique :

> Je continue de penser pourtant que la vraie littérature ne répare rien du désastre de vivre. Qu'elle est l'expression qu'une fidélité insensée à l'impossible et qui ne transige jamais sur le non-sens qu'il lui revient de dire, vers lequel il lui faut sans fin retourner. Toute mon éthique tient dans cette conviction. Et d'elle dépend mon esthétique aussi – si je veux user de ces termes dont la grandiloquence fera légitimement sourire rapportée à mes pauvres livres[123].

Pour les textes considérés – et sans doute, plus largement, pour une frange exigeante de la littérature contemporaine – « bien dire » ne signifie pas « dire joliment », ni « avec esprit ». Bien dire, c'est prendre la mesure du scandale devant lequel la raison chancèle, c'est rendre, dans le discours, cette « jointure impossible » (*TEM*, 54-55) entre les mots et le monde. Pour paraphraser Beckett[124], bien dire, c'est *trébucher mieux*.

---

[123] Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, *op. cit.*, p. 168.

[124] « Essayer encore. Rater encore. Rater mieux. » Samuel Beckett, *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Édith Fournier [*Worstward Ho*, Londres/New York, Calder/Grove Press, 1983], Paris, Minuit, 1991, p. 8.

CHAPITRE 5

TROUBLES DE LA RÉFÉRENCE, VÉRITÉS DE LA FICTION

Devoir, mais ne pas *pouvoir* dire la souffrance de l'enfant engage le discours littéraire dans des enjeux éthiques. Cette exigence se manifeste dans les mailles les plus fines du tissu textuel par une mise en doute de la valeur de la langue devant l'irrationnel. Ce qui est vrai pour le détail (l'unité lexicale) l'est aussi pour l'ensemble (le récit pris dans sa totalité). Rendre compte de l'insensé pose, sur le plan de la représentation et de la narration, le même type de problème que sur le plan stylistique et formel. On en trouvera pour preuve le fait que cette question de la légitimité du discours fictionnel devant le drame de la perte de l'enfant a été posée avec insistance à l'occasion de plusieurs polémiques soulevées par la parution de romans traitant ce thème. Le retentissement de ces « affaires » a agité l'espace public et les milieux littéraires et a ravivé l'idée – que l'on aurait pu croire enterrée depuis que s'est inaugurée l'ère du soupçon – qu'une frontière sémiologique partage assez nettement fiction et témoignage pour que sa transgression soit soumise à des interdits d'ordre moral. Or un examen attentif des six textes du corpus révèle que leurs auteurs ont tous l'ambition de s'émanciper de ces prescriptions et proscriptions imposées par l'hégémonie du régime testimonial, non par goût de la subversion, mais par souci de fidélité au caractère insensé du trauma. Brouillant les règles qui définissent conventionnellement le témoignage – sa cohérence narrative et sa prétention à

l'authenticité des événements rapportés – les auteurs étudiés n'entendent pas moins entretenir un rapport éthique au réel, en reportant la fracture événementielle dans la structure et le statut référentiel du texte.

5.1 Douleurs singulières, souffrances universelles

5.1.1. Les « affaires » du roman

Au cours de l'année 2007, plusieurs controverses ont agité le monde littéraire français, et le fait qu'elles ont concerné des romans dont la matière est faite d'enfants martyrs n'est pas un hasard insignifiant. En juillet de cette année, la maison Julliard annonce, pour la rentrée, la parution du prochain roman de Mazarine Pingeot, *Le Cimetière des poupées*. Une rumeur circule alors : il s'agirait d'un récit très largement inspiré de l'affaire Courjault, dite aussi « des bébés congelés » – sinistre histoire de dénis de grossesses et d'infanticides commis par la mère, mis au jour lorsque le père, innocent, fait la découverte macabre des petits corps dans le congélateur familial. Dans un communiqué de presse, l'éditeur invoque pour son auteure le droit à la fiction[1] :

> Mazarine Pingeot, comme tous les écrivains, a le droit de s'emparer d'un événement qui l'a particulièrement touchée et d'imaginer à travers une histoire totalement inventée et, en créant des personnages de pure fiction, de sonder les ressorts et les mystères de l'âme humaine[2].

---

[1] Personne n'est vraiment dupe de la reprise du fait divers à compte d'auteur, mais il est vrai que le caractère contingent de la congélation des cadavres dans l'économie du roman (le mot « congélateur » apparaît pour la première fois à l'avant-dernière page) fournit un argument en faveur de la thèse voulant que ce soient bien « les ressorts et les mystères de l'âme humaine » que Pingeot s'attache à sonder, et non les détails les plus spectaculaires et les plus sinistres d'un événement singulier.

[2] On peut obtenir copie de ce communiqué de presse en consultant l'article de David Servenay « Mazarine Pingeot pouvait-elle romancer l'affaire Courjault ? », *Rue 89*, édition du 23 juillet 2007, en ligne : <http://www.rue89.com/2007/07/23/mazarine-pingeot-pouvait-elle-romancer-laffaire-courjault? page=0#comment-42602>

L'argument ne satisfait pas les voisins et amis de la famille Courjault, qui sont deux cents à signer une pétition pour faire interdire la publication du roman au nom de la protection des autres enfants du couple. Bien entendu, la publication n'est pas annulée ni même retardée ; au contraire, le roman profite de la formidable publicité que lui ont malgré eux servie ses détracteurs.

Pendant que Mazarine Pingeot pose enceinte sur la couverture du *Paris Match* du 16 août 2007, Philippe Besson, lui, attend le verdict du procès qui a suivi la parution, en avril 2006, de *L'Enfant d'octobre*. Inaugurant chez Grasset la collection « Ceci n'est pas un fait divers », ce « roman » (c'est la mention générique qui apparaît en couverture) retrace l'affaire Grégory dans une forme qui alterne des passages rapportant de manière impersonnelle le déroulement des événements et d'autres qui sont narrés à la première personne du point de vue de la mère, Christine Villemin. Contrairement à Mazarine Pingeot, Philippe Besson ne modifie pas les noms des protagonistes – du reste, il lui aurait été difficile de camoufler la référence au fait divers, tant sa médiatisation a rendu les circonstances de l'affaire Grégory facilement reconnaissables. C'est ce dispositif narratif singulier qui fait l'objet de la poursuite pour diffamation et atteinte à la vie privée intentée par Christine Villemin. Un romancier a-t-il le droit de s'approprier librement le nom et la voix d'un individu afin de lui prêter des pensées fictives ? La justice répond par la négative : le 17 septembre 2007, Besson et son éditeur sont condamnés à payer une amende exemplaire au couple Villemin[3].

Les affaires Pingeot/Courjault et Besson/Villemin ne donnent lieu qu'à des polémiques superficielles, excitant davantage les folliculaires que les cercles littéraires qui ne s'en émeuvent pas outre mesure. Ce relatif désintérêt tient sans doute au fait que les qualités littéraires des deux romans concernés sont assez unanimement jugées pauvres, tant par leurs détracteurs que par leurs défenseurs.

[3] Cette amende est initialement fixée à 40 000€. Philippe Besson et l'éditeur Grasset portent la condamnation en appel, mais la démarche se retourne contre eux quand, en mars 2009, la cour réévalue les dommages et intérêts à la hausse, portant le total à 80 000€.

Les premiers trouvent, dans la faiblesse de ces textes, de quoi se rassurer : les accusations dont ces romans font l'objet épargneraient la « vraie » et la « bonne » littérature, qu'ils permettraient d'ailleurs de distinguer de la « mauvaise ». Quant aux seconds, qui jugent illégitimes ces accusations, ils voient là une manière de réaffirmer, non sans cynisme, le droit inaliénable à la fiction – *même pour les mauvais romanciers*. En outre, les uns comme les autres ne se privent pas d'ironiser sur le bénéfice promotionnel que ce tapage médiatique aura servi à ces romans et à leurs auteurs.

Si le milieu littéraire fait somme toute assez peu de cas de ces deux affaires, c'est surtout parce qu'il est occupé, au cours du même mois, à traiter une polémique autrement plus embarrassante. À peine quelques jours après la parution de *Tom est mort*, Camille Laurens publie, dans *La Revue littéraire* (éditions Léo Scheer) un texte intitulé « Marie Darrieussecq ou le Syndrôme du coucou »[4]. Cet article fait référence à un récit court et touchant, *Philippe* (P.O.L., 1995)[5], dans lequel Camille Laurens restitue la souffrance que lui a causée la perte insensée de son fils, après une vie absurdement brève – de quelques minutes seulement. De l'avis de son auteure, Marie Darrieussecq s'est rendue coupable d'avoir pillé une douleur qu'elle n'a pas connue et d'avoir plagié sa mise en texte littéraire pour élaborer une fiction d'autant plus illégitime qu'elle est narrée à la première personne. Cette polémique a ceci de particulier qu'elle a engendré une forte et sérieuse production critique – et non seulement un orage médiatique – nourrie des interrogations, commentaires et prises de parti qu'elle a suscités. Si bien que l'on pourrait considérer que, dans leur cumul, ces textes que l'on doit à plusieurs acteurs du milieu littéraire forment une sorte de corpus cohérent, offrant une

---

[4] Camille Laurens, « Marie Darrieussecq ou Le syndrome du coucou », *La Revue littéraire*, nº 32 (automne 2007), p. 1-14.

[5] L'anecdote veut que Marie Darrieussecq ait choisi de publier son premier roman (*Truismes*, 1996) chez P.O.L. en grande partie parce qu'elle aurait été particulièrement touchée par la lecture de *Philippe*, dont le crédit s'est reporté de l'auteur à l'éditeur.

photographie particulièrement instructive des enjeux qui animent et galvanisent les démarches créatives en ce début de XXIe siècle.

L'article de Camille Laurens à l'origine de cette polémique oblige Paul Otchakovsky-Laurens à prendre immédiatement la défense de Marie Darrieussecq dans un billet paru le 31 août 2007 dans *Le Monde des livres*. Au soutien qu'il manifeste pour Marie Darrieussecq répond son désaveu pour Camille Laurens, qu'il « ne souhaite ni ne p[eut] évidemment plus publier[6]. » Le retentissement de cet esclandre déborde très largement la famille éditoriale qu'elle déchire : contrairement aux deux précédentes affaires, de nombreux acteurs du milieu littéraire français prennent position, polarisant le champ dans une proportion favorable à Marie Darrieussecq. En effet, une majorité d'écrivains semble faire bloc derrière l'auteure de *Tom est mort*. Dans son éditorial, Paul Otchakovsky-Laurens rapporte que « les premières réactions parmi les auteurs qu['il] publie et à qui [il a] communiqué le texte de Camille Laurens sont unanimes : stupéfaction, colère[7]. » Sans aucun doute cette évaluation par l'éditeur est-elle partisane, mais des prises de position individuelles tendent à lui donner raison. Parmi ces réactions indépendantes[8], celle de Chloé Delaume semble en avoir surpris plus d'un[9]. Plutôt que de soutenir Camille Laurens, dont la démarche de restitution d'un trauma biographique dans une écriture autofictionnelle n'est pas sans faire

---

[6] Paul Otchakovsky-Laurens, « Non Marie Darrieussecq n'a pas "piraté" Camille Laurens », *Le Monde des livres* (31 août 2007), p. LIV 2.

[7] *Ibid.*

[8] Bien sûr, on pourra toujours objecter qu'aucune réaction n'est indépendante, le jeu des familles éditoriales n'étant évidemment pas moins présent hors des murs de P.O.L., au contraire. Sans pour autant être dupe de l'influence qu'a pu prendre la sociologie des réseaux et des postures dans les prises de position (qui ne sont, dès lors, pas si « individuelles »), ces enjeux externes aux textes eux-mêmes ne feront pas l'objet des prochaines réflexions. Pour en tirer des conclusions valides qui dépassent en exigence critique la « sociologie spontanée », une telle étude des carrières littéraires requerrait des données, des outils méthodologiques et un appareil conceptuel qui ne sont pas ceux de la discipline dans laquelle s'inscrit ce travail.

[9] Lors d'un entretien mené par Bruno Blanckeman dans le cadre du séminaire du CERACC, (Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, le 17 décembre 2010), elle a confié combien cette réaction qu'avaient eue certains membres de son entourage l'avait elle-même étonnée et incitée à questionner la compréhension que ses proches avaient alors de sa démarche d'écriture.

penser à la sienne propre, Chloé Delaume défend férocement Marie Darrieussecq dans un billet publié sur son blog[10]. Dans le cadre de ce travail, ce parti pris revêt une valeur particulière, parce qu'il tisse, entre certains des auteurs étudiés, les liens d'une communauté implicite sur laquelle je reviendrai.

Ce qui fait l'intérêt de cette affaire ne tient pas seulement à ce qu'elle a occupé l'espace médiatique de la rentrée 2007 – sans doute pourrait-on, pour chaque rentrée, trouver une semblable histoire, qui vise à « faire événement », à justifier et défendre la pertinence de la littérature à l'occasion de sa grande fête annuelle. À la différence des affaires Pingeot/Courjault et Besson/Villemin, la querelle qui s'engage entre Marie Darrieusecq et Camille Laurens n'oppose pas uniquement la littérature à ce qui lui est étranger, mais soumet plutôt la pratique littéraire et les acteurs du milieu à de fortes tensions internes. Et contrairement à d'autres feux de paille médiatiques, le débat initié par Camille Laurens s'est prolongé bien après l'automne 2007, se déplaçant sensiblement hors des espaces de l'opinion (tribunes populaires, forums, blogs) pour investir le terrain de la réflexion critique ou de la création littéraire. Une présence furtive, mais ingénieuse de ce débat est perceptible dans cet étrange récit de Chloé Delaume qu'est *Dans ma maison sous terre* (Seuil, 2009). La structure de ce roman est déterminée par les déambulations de la narratrice dans un cimetière, où elle fait la rencontre des fantômes qui y habitent, consacrant à chacun d'eux un chapitre. Parmi ceux-ci, « Tom (2000-2004) », un très court texte où la parole est en partie confiée au défunt fils fictif de la narratrice imaginée par Marie Darrieussecq :

> Quand je suis mort maman a perdu bien des choses et elle l'a raconté. Le cheminement du deuil, elle s'est penchée dessus. Parce qu'il n'y a pas de mots pour désigner une femme amputée de son enfant, beaucoup en font des livres. Maman vit dans celui écrit par une vivante entourée de vivants. Certains voudraient qu'elle crève de n'être pas réelle[11].

---

[10] Chloé Delaume, « #113 », *Remarques & Cie*, en ligne : <http://www.chloedelaume.net/remarques/rem405.php>, page consultée le 18 janvier 2010.
[11] Chloé Delaume, « Tom (2000-2004) », dans *Dans ma maison sous terre*, *op. cit.*, p. 60.

Cette discrète réaffirmation du soutien que Chloé Delaume témoigne à Marie Darrieussecq signale que le débat n'est peut-être pas encore tout à fait clos, et préfigure de possibles retours de la controverse dans des parutions à venir.

Hasard ou calcul éditorial, la rentrée littéraire de janvier 2010 rejoue, à quelques jours d'intervalle, le face-à-face des deux auteures qui publient chacune un texte dans lequel elles reviennent sur le débat qui les a opposées deux ans et demi auparavant. Avec *Romance nerveuse*, c'est par le biais de l'autofiction que Camille Laurens retrace le psychodrame de la rentrée 2007, dont elle fait la situation initiale d'un roman à clés (parfaitement transparentes[12]), mais dont la trame bifurque pour s'attacher au récit de la relation qu'entretiendra la protagoniste avec un paparazzi rencontré à Djerba. Quant à Marie Darrieussecq, elle fourbit les armes de la critique littéraire – démarche qu'elle maîtrise suffisamment pour l'avoir pratiquée dans le cadre d'une thèse de doctorat[13] – en publiant un essai intitulé *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*[14]. Enfin, dernière manifestation éditoriale du duel Laurens/Darrieussecq en date, les actes du colloque « Autofiction » publiés à la fin de l'année 2010[15] comprennent une annexe intitulée « Autour d'une polémique » où figure, à la suite de la reproduction de l'article de Camille Laurens qui a fait naître la controverse, un droit de réponse accordé à Marie Darrieussecq

---

[12] « Au début de l'été, une romancière qui publie chez le même éditeur que moi a fait paraître *Dolorosa*, un roman dans lequel la narratrice, sous forme de lamentation intime, pleure la perte de son fils, sa mort de papier. Elle a repris presque textuellement certaines phrases de mon propre récit, *Philippe*, écrit d'un seul jet après la mort de mon fils, en 1994. Un autre écrivain avait déjà protesté, quelques années plus tôt, contre semblable singerie. » (Camille Laurens, *Romance nerveuse*, Paris, Gallimard, 2010, p. 19.) ; « J'ai écrit en une nuit blanche le récit de cette affaire, je l'ai appelé « *Dolorosa* : un roman Stabilo », et je l'ai envoyé à la revue *Littérature*, dont je connaissais le directeur. » (*Ibid.*, p. 23).

[13] Élaborée sous la direction de Francis Marmande, cette thèse, soutenue en 1997 à l'Université de Paris VII, s'intitule *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine: Ironie tragique et autofiction chez George Perec, Michel Leiris, Serge Doubrovsky et Hervé Guibert*.

[14] Marie Darrieussecq, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, Paris, P.O.L., 2010, 319 p.

[15] Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s). Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc. », 2010, 525 p.

sous la forme d'un texte intitulé « La fiction à la première personne ou l'écriture immorale »[16].

5.1.2 L'hégémonie du régime testimonial dans l'espace public

La persistance de cette polémique ne paraît pas étonnante si, plutôt que d'y voir une querelle anecdotique opposant deux auteures à propos de textes particuliers, on y décèle le symptôme d'un conflit paradigmatique où s'affrontent deux conceptions assez hétérogènes de la littérature en général et du genre romanesque en particulier. Il faut reprendre le texte de Camille Laurens pour saisir où se situe la ligne de fracture qui sépare ces deux visions du roman. L'accusation de Camille Laurens tient en une formule étonnante, que les commentateurs ont retenue pour désigner l'affaire : « j'ai lu *Tom est mort* dans un vertige de douleur, le sentiment d'une usurpation d'identité, la nausée d'assister par moment à une sorte de plagiat psychique[17]. » *Plagiat psychique* : étrange expression que celle qui allie l'idée d'une contrefaçon artistique à celle du viol de l'âme. Qu'a plagié Marie Darrieussecq : le drame vécu par Camille Laurens, quelque chose de l'ordre de la mémoire et de la sensibilité, ou le récit qu'elle en a fait, et qui serait alors l'actualisation littéraire de cette mémoire et de cette sensibilité ? Car en effet, l'accusation entrelace deux questions : d'une part celle du plagiat en littérature, problème séculaire bien que particulièrement épineux dans un paysage artistique encore largement empreint de l'axiome moderne qui veut que la singularité soit le sceau de la qualité littéraire, et, d'autre part, celle des prérogatives et des contraintes liées au « bon usage » de la fiction en regard des autres régimes d'énonciation et des liens plus ou moins relâchés qu'elle entretient

---

[16] Marie Darrieussecq, « La fiction à la première personne ou l'écriture immorale », dans *Ibid.*, p. 507-525.
[17] Camille Laurens, « Marie Darrieussecq ou Le syndrome du coucou », *loc. cit.*, p. 4.

avec le réel. En d'autres termes, lorsque Camille Laurens reproche à Marie Darrieussecq l'emprunt d'une « phrase ou idée, scène ou situation, mais aussi rythme, syntaxe, toujours un peu modifiés mais manifestement inspirés de [s]on épreuve personnelle et de l'écriture de cette épreuve[18] », elle condamne, comme l'indique la fin de l'extrait, à la fois l'imitation d'un style singulier et l'imitation d'une expérience réelle, l'« épreuve », qu'il faudrait avoir véritablement vécue pour pouvoir s'autoriser à la raconter de l'intérieur.

De ces deux facettes que comporte l'accusation de « plagiat psychique », la seconde engage plus directement les questions liées à la transitivité, questions dont on a vu combien elles travaillent les récits étudiés. L'accusation de Laurens interroge, à l'échelle du dispositif formel et générique nommé « roman », les mêmes enjeux que ceux qui ont fait l'objet des analyses stylistiques des chapitres précédents, à savoir l'arrimage problématique du discours à la référence. Plus précisément – et c'est ce qui rend cette polémique particulièrement pertinente dans le cadre de ce travail –, ce qui est en jeu dans le débat, c'est la possibilité, la légitimité pour le genre romanesque, entendu comme reposant sur des facultés d'imagination et d'orchestration, de se saisir d'*un certain type* d'objet : la douleur, le trauma.

Les trois affaires qui ont, à divers degrés, animé la rentrée 2007, ont toutes à voir avec la mise en récit d'une souffrance qui n'a pas été vécue par l'auteur : Mazarine Pingeot adoptant dans *Le Cimetière des poupées* le point de vue d'une mère infanticide qu'elle n'est pas, Philippe Besson faisant entendre la voix de Christine Villemin, Marie Darrieussecq et son prétendu « plagiat psychique » à l'endroit de Camille Laurens. Dans *Rapport de police*, Marie Darrieussecq résume ainsi le blâme porté au romancier lorsqu'il s'approprie la parole d'autrui : « Écrire à la première

[18] *Ibidem*.

personne une expérience que l'on n'a pas vécue : voilà qui semble déranger l'ordre du discours littéraire[19]. »

Mais est-ce vraiment la légitimité du statut fictionnel d'une narration autodiégétique qui est en cause ? Assurément pas : des *États et empires de la lune et du soleil* de Cyrano de Bergerac à *L'Étranger* d'Albert Camus, de *La Vie de Marianne* de Marivaux à *Martereau* de Nathalie Sarraute, l'histoire littéraire est jalonnée de ces romans narrés à la première personne où les péripéties que connaît le protagoniste ne sont en rien assimilables à la biographie de son créateur, sans que cela ait constitué une infraction à un quelconque « ordre du discours littéraire ». À telle enseigne qu'il y a lieu de considérer que le roman est *précisément* ce type du discours dont l'un des privilèges, et non le moindre, est cette permission accordée à l'auteur d'adopter une voix narrative qui n'est pas exactement la sienne propre, voire d'épouser un point de vue qui lui est radicalement étranger – autant que peut l'être, dans *Les Bienveillantes*, celui de Maximilien Aue pour Jonathan Littell.

Pour restituer adéquatement les termes du débat, il manque à la proposition de Darrieussecq de caractériser plus précisément ce type d'« expérience » qui exige de l'auteur qu'il l'ait vécue pour que le recours au mode autodiégétique de narration lui soit autorisé. Car en effet, la question ne se pose pas pour toutes les fictions autodiégétiques : qui songerait à demander à Jean-Philippe Toussaint la preuve des journées passées allongé dans sa baignoire, afin de juger s'il était ou non autorisé à narrer à la première personne le récit de *La Salle de bain* ? Cet exemple caricatural le laisse deviner : toutes les situations représentées, aussi singulières soient-elles, ne soumettent pas le roman aux mêmes contraintes. Tout se passe comme si les libertés de composition que l'on reconnaît au roman ne dépendaient pas seulement des possibilités formelles du genre[20],

---

[19] Marie Darrieussecq, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, *op. cit.*, p. 277.

[20] Sans doute est-ce là un corollaire du brouillage affectant les frontières génériques à la fin du XXe siècle. Cette perturbation est diversement attestée et discutée dans deux ouvrages collectifs

comme s'il existait des objets de discours qui restreindraient les possibilités narratologiques, voire interdiraient l'usage de dispositifs particuliers. La souffrance, *a fortiori* lorsqu'elle est liée à l'enfance, semble bien constituer l'un de ces thèmes qui se prêteraient difficilement à la fiction autodiégétique.

Or, si d'évidence la forme particulière de la narration fictionnelle à la première personne n'est pas *a priori* condamnable, on imagine encore moins en vertu de quels principes on pourrait révoquer le droit pour le romancier de faire œuvre d'imagination sur le thème de la souffrance. Ce n'est pas tant que le bonheur fasse de mauvais romans, plutôt que la tranquille félicité, qu'on voudrait dépourvue d'accrocs, d'incidents, est rétive à la constitution d'une intrigue. Il n'y a pas de roman sans « épreuves », pour employer le mot de Camille Laurens – petites contrariétés ou grandes douleurs –, et même les récits les plus pauvres en rebondissements contiennent au moins le germe de l'adversité, fut-elle triviale ou, au contraire, métaphysique. Bien sûr, toute péripétie ne relève pas de la souffrance au sens où l'entend Camille Laurens, qui cite à l'appui la maladie pour Hervé Guibert ou l'expérience des camps pour Primo Levi. En revanche, ce qui distingue ces traumas de la détresse causée par une rupture amoureuse, par exemple, me paraît insuffisant pour constituer un critère stable permettant de discriminer les souffrances qui contraignent la forme romanesque de celles qui ne lui opposent aucune résistance. Or d'après certaines visions contemporaines de la littérature, il semble bien qu'il existe un secteur de l'imaginaire dont l'accès discursif soit plus strictement réglementé[21]. Le conflit qui a opposé Camille

---

parus la même année : celui dirigé par Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines* (Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Les Cahiers du CRELiQ », 2001, 365 p.) et celui dirigé par Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'Éclatement des genres au XXe siècle* (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 369 p.).

[21] Les *trauma studies* font fond sur cette particularité d'un certain type de souffrance : « Toutes les expériences ne sont pas équivalentes et ne se laissent pas également appréhender par le récit. Plus encore, la question de la possibilité narrative se pose avec une acuité et une urgence toutes particulières dans le cas de l'expérience traumatique. » (Anne Martine Parent, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée*, vol. 34, nº 2-3, « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles » (2006), p. 113.)

Laurens et Marie Darrieussecq ne porte donc pas seulement sur la fiction autodiégétique, pas plus qu'il concerne uniquement le traitement romanesque de la souffrance, mais il naît du croisement de ces deux questions : toute la polémique repose sur cette tension entre un événement considéré comme axiologiquement contraignant et les libertés de composition formelles habituellement reconnues à un genre.

Camille Laurens n'est pas la seule à considérer que, sous ses innombrables formes, l'extrême souffrance est l'un de ces objets de discours dont seuls ceux qui l'ont intimement connu auraient la légitimité d'en faire récit à la première personne. En réalité, il s'agit d'une conviction doxique très largement partagée, et ce tout particulièrement dans l'espace médiatique depuis qu'il est soumis à ce que Guillaume Erner nomme « le triomphe du fait divers compassionnel ». Observant la place progressivement conquise dans les journaux par le fait divers au détriment d'enquêtes journalistiques à prétention d'impartialité et portant sur des questions de société, il en arrive à formuler une hypothèse qui déplace et renouvelle sensiblement la définition de cette forme brève. Alors que la critique s'était, jusqu'à présent, surtout attachée à en établir les caractéristiques compositionnelles afin de l'instituer en genre narratif[22], Erner voit, dans le fait divers, non pas une catégorie générique rigide, mais plutôt un mode d'appréhension de l'actualité – ou du monde en général – dont la forme « canonique » n'est qu'un des phénomènes discursifs dans lequel il s'incarne. De l'avis du sociologue, le fait divers serait un mode de traitement de l'information (quel qu'en soit le contenu) qui consiste à

[22] Voir, par exemple, le court article que consacre Roland Barthes à la « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964 [*Médiations*, 1962], p. 188-197, ainsi que les travaux de Sylvie Dion : son article « Le fait divers comme genre narratif », *Imprévue. Études sociocritiques*, Montpellier, Éditions du C.E.R.S., nº 2, « Théorie(s) du Texte et du Genre » (1988), p. 45-54. ; et le dossier « Autopsie du fait divers », qu'elle a dirigé pour la revue *Tangence*, nº 37 (septembre 1992), p. 5-96.

abandonner le point de vue surplombant de l'analyste pour s'attacher aux histoires singulières des individus qui sont directement impliqués dans l'événement :

> Car cette catégorie [du fait divers] désigne d'abord un traitement. Progressivement, le point de vue du spectateur impartial, racontant la réalité depuis un point de vue universel, est abandonné au profit d'une vision singulière. Une information, désormais, c'est un angle constitué par des témoins délivrant chacun leur subjectivité[23].

Ainsi conçu, le fait divers déborde largement des rubriques dans lesquelles il se trouve habituellement cantonné, si bien que l'on peut se demander si l'expression « fait divers » convient encore pour désigner des phénomènes discursifs multiformes et qui engagent si profondément les usages contemporains de la parole médiatique.

En dépit de ces considérations terminologiques, il faut reconnaître qu'Erner voit juste lorsqu'il affirme que l'information est, aujourd'hui, soumise à une sorte de filtre singularisant en vertu duquel telle catastrophe naturelle se doit d'être appréhendée en adoptant la perspective des malheureux qu'elle démunit, ou telle coupure dans les allocations sociales d'être présentée du point de vue de la mère monoparentale en situation précaire, etc. La généralisation de ce mode de traitement de l'information entraîne deux effets qui affectent en profondeur l'imaginaire social et les formes privilégiées du discours dans l'espace public. Sur le plan du contenu, le traitement singularisant de l'information tend à mettre en valeur la souffrance provoquée par l'événement. L'autorité alors conférée à la perspective de la victime configure la forme du discours médiatique, en survalorisant le régime testimonial, érigé en format prédominant – voire exclusif – du récit. Indice de l'institutionnalisation de ce procédé, l'« appel à témoin », pratique qui ressortissait auparavant surtout au domaine judiciaire, s'est répandu dans les médias d'information[24] et dans les magazines de société[25].

---

[23] Guillaume Erner, *La Société des victimes*, *op. cit.*, p. 89.

[24] C'est une pratique de plus en plus répandue pour les quotidiens mais aussi pour certaines chaînes télévisuelles ou radiophoniques qui en ont fait une marque de fabrique (RMC Info, BFM TV, par exemple), de lancer au lendemain de grands drames collectifs (catastrophes naturelles,

La sacralisation de la souffrance conduit à la sacralisation de la parole du témoin, dont le rôle se confond bien souvent avec celui de la victime, en vertu d'une double association : d'une part, le témoin qui a assisté à un événement traumatique et en a subi indirectement le choc en devient une victime secondaire devant faire l'objet de soins semblables à ceux prodigués aux victimes directes ; d'autre part, le titre de « témoin » est utilisé pour caractériser contextuellement toute victime dès lors que celle-ci s'exprime[26]. Cette réorientation du discours médiatique tend ainsi à privilégier un usage compassionnel de la parole, usage dans lequel la distinction entre sa charge pathétique et son contenu informatif se trouve brouillée, comme le suggère à plusieurs reprises Guillaume Erner :

> La charge émotionnelle du récit est conquise au détriment de la contextualisation de l'événement. Celui-ci ne dit pas grand-chose sur la société qui l'environne : le récit d'une souffrance sollicite notre capacité à compatir, il ne contribue pas à nous faire comprendre le monde. […] Auparavant, le témoignage pouvait venir illustrer une réalité ; aujourd'hui, c'est pratiquement la réalité qui sert de décor au témoin. En l'absence de ce dernier, le fait social peine à exister. […] Le témoin devait être l'illustration d'une réalité, il en devient le fait générateur, avec les dérives que cela suppose[27].

---

bouleversements politiques) des appels à témoignages afin d'alimenter leur couverture de ces événements.

[25] En témoigne la popularité grandissante, à partir des années 1990, de *talk-shows* phares de la chaîne France 2, dont le principe repose précisément sur l'appel à témoins. C'est d'abord *Bas les masques*, animé par Mireille Dumas de 1992 à 1996, puis *Ça se discute*, animé par Jean-Luc Delarue de 1994 à 2009, et enfin, depuis 2006, *Toute une histoire*, au départ également animé par Jean-Luc Delarue, à qui lui a aujourd'hui succédé Sophie Davant.

[26] L'amalgame de la victime et du témoin, s'il est particulièrement visible aujourd'hui, s'ancre néanmoins dans un fond culturel archaïque, comme en témoigne l'étymologie du lexique de la confession, que rappelle Julia Kristeva : « *Omologeo* et *martyreo*, *j'en conviens* et *je témoigne* : par ces termes, les chrétiens *confessent*, donc avouent leur foi dans le Christ, comme, plus tard, leur foi trinitaire. Le Christ déjà "confessait" ainsi, devant Ponce Pilate. L'aveu est donc d'emblée lié à la persécution et à la souffrance. Cette douleur, d'ailleurs, a entièrement imprégné le mot "martyre", en lui donnant son sens premier et courant, non pas de témoignage mais de supplice. La parole adressée à l'autre, non pas la parole pécheresse mais le discours de foi, est une douleur : voilà qui situe l'acte de la *communication vraie*, l'acte de l'aveu, dans le registre de la persécution et de la victimisation. » (Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, *op. cit.*, p. 151. L'auteure souligne.)

[27] Guillaume Erner, *La Société des victimes*, *op. cit.*, p. 89 ; 92 ; 94.

De là à conclure que le témoin peut, plus que tout autre (et lui seul peut-être), revendiquer une autorité discursive sur l'événement, il n'y a qu'un pas, rapidement et communément franchi dans l'imaginaire social d'aujourd'hui.

Dans ce contexte contemporain de survalorisation du régime testimonial, il reste encore à décider si le roman doit souscrire aux conditions de véracité imposées par l'hégémonie du témoignage dans l'espace public. *Oui*, si l'on croit, comme le prétend Camille Laurens, qu'il existe une telle chose que la « propriété privée » de la douleur et de sa restitution dans le roman :

> Un écrivain sait ce qui lui appartient. Lorsque Virginia Woolf réclamait pour chaque femme a room of one's own, « une chambre à soi », elle ne parlait pas seulement de l'aspect matériel de la vie. Elle revendiquait d'abord la possession d'un espace en propre, d'un lieu mental et singulier où chaque être humain pourrait faire résonner sa voix, laisser libre cours, à travers sa langue et son style, à l'expression de sa douleur et de sa joie, de ses fantasmes et de ses rêves, de ses colères et de ses deuils. Voilà ce qu'est un écrivain : c'est quelqu'un qui travaille dans sa chambre – sa chambre à lui. Il y est tout le temps, il y vit en permanence. C'est pourquoi, quand quelqu'un d'autre y pénètre, il le sent tout de suite, et il n'aime pas ça. Dans ma chambre à moi, il y a un fils mort – pas seulement, mais enfin il est là, ma chambre est d'abord une chambre ardente. Alors je peux formuler les choses ainsi : j'ai eu le sentiment, en le lisant, que *Tom est mort* avait été écrit dans ma chambre, le cul sur ma chaise ou vautrée dans mon lit de douleur. Marie Darrieussecq s'est invitée chez moi, elle squatte[28].

C'est en regard de ce « patrimoine pitoyable » que se jugerait la légitimité d'une œuvre, du moins lorsqu'elle se donne la souffrance pour thème et l'autodiégèse comme mode narratif. Laurens n'hésite pas à placer la pratique littéraire sous l'égide du témoignage, tout en reconnaissant au roman une vertu testimoniale supérieure. Puisant dans l'arsenal rhétorique de l'idéologie thérapeutique, elle trouve un argument supplémentaire, celui de la fonction curative de la parole, pour justifier l'assujettissement du roman aux exigences d'authenticité qui fondent la valeur aujourd'hui communément accordée au témoignage. Ainsi s'exprime-t-

[28] Camille Laurens, « Marie Darrieussecq ou Le syndrome du coucou », *loc. cit.*, p. 7.

elle dans un entretien qu'elle accorde à Alain Finkielkraut sur les ondes de France Culture :

> Un livre de deuil ne témoigne pas seulement, en tout cas pas prioritairement de la douleur qui a été ressentie, mais un livre de deuil témoigne de ce que la littérature a permis à l'auteur de dépasser ce deuil. C'est un témoignage à propos de la littérature qui, pour moi, ne tire sa validité que du fait que la souffrance a été réellement vécue[29].

Si cette conception du roman, dont Camille Laurens elle-même reconnaît le caractère « romantique[30] », peut paraître singulière dans le paysage littéraire actuel, il faut admettre qu'en vérité, elle s'ancre solidement dans des présupposés parmi les plus orthodoxes de l'imaginaire social.

En revanche, pour une majorité d'acteurs du milieu littéraire, ces présupposés relatifs à la « propriété privée » de la souffrance n'emportent pas la même adhésion. C'est précisément ce postulat que met en cause Paul Otchakovsky-Laurens, prenant la défense de Marie Darrieussecq :

> Avec cette lamentable affaire j'ai le sentiment que Camille Laurens, en confondant l'individuel et l'universel, illustre une possible impasse de l'autofiction. Oui, ceci est mon histoire, ceci est ma douleur, elle est vraie, je l'ai vécue, le l'ai écrite : zone interdite et décidément, propriété privée[31].

Dans son *Rapport de police*, Marie Darrieussecq déplore elle aussi que la souffrance fasse aujourd'hui l'objet d'une sacralisation et d'une appropriation excessive :

> C'est ainsi que l'intime, la douleur, l'expérience individuelle se muent en sanctuaires. L'incommunicable et l'indicible sont les autres noms de la propriété privée. […] Le Droit des victimes et, plus généralement, la sacralisation de la douleur individuelle sont devenus les nouvelles Tables de la Loi. Et tout un marché de la plainte fait fructifier, en justice et en littérature, la douleur-propriété, la douleur appropriée[32].

---

[29] Cet entretien s'est déroulé dans le cadre de l'épisode « Littérature et vérité » de l'émission *Répliques* (France Culture, 3 avril 2010) où Alain Finkelkraut recevait également Pierre Jourde. On trouve un enregistrement de cet entretien en ligne : <http://www.franceculture.com/player?p=reecoute-3202521#reecoute-3202521>

[30] *Ibid.*

[31] Paul Otchakovsky-Laurens, « Non Marie Darrieussecq n'a pas "piraté" Camille Laurens », *loc. cit.*

[32] Marie Darrieussecq, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, *op. cit.*, p. 263.

Au refus manifesté par l'éditeur et la romancière de considérer que la souffrance détermine une chasse gardée discursive correspond une vision du roman diamétralement opposée à celle défendue par Camille Laurens et les promoteurs de l'idéologie thérapeutique. Dès lors qu'on abandonne le fantasme d'une « propriété privée » de la souffrance pour la concevoir plutôt comme un « capital collectif » lié à la condition humaine, s'ouvrent alors des avenues cognitives qui se traduisent, formellement, par des libertés de composition explorées parmi les possibilités qu'offre le genre romanesque.

En vérité, il n'est pas que la narration autodiégétique que Camille Laurens met en cause dans son article, mais également la légitimité de traiter la souffrance comme d'un « thème », c'est-à-dire en opérant cet effort de généralisation qui désingularise une situation particulière pour s'attacher à identifier ce qui, dans l'unicité d'un vécu intime, est susceptible de constituer un épitomé de l'expérience humaine :

> Il y a les scènes « à faire », à développer pour « traiter le thème » (c'est terrible, mais je vois Marie Darrieussecq rayant au fur et à mesure sur une liste les « scènes à faire ») : la scène avec les proches, ceux qui fuient et ceux qui ne comprennent pas ; la scène où la mère se regarde dans un miroir pour tenter d'y apercevoir son fils mort ; la scène où les parents tombent sur des photos du disparu ; la scène où ils se souviennent de l'enfant vivant ; la scène où la mère crie, où elle veut « qu'on le lui rende » ; la scène où les mots manquent, où la douleur rend muette ; la scène du « plus jamais », […][33].

Ce n'est plus seulement un dispositif narratologique qui fait l'objet de la condamnation, mais, plus fondamentalement, les vertus épistémologiques propres au roman. C'est à cette idée qu'un interdit moral pèse sur les procédés de « thématisation » appliqués à une souffrance reconnue ailleurs comme incommensurable que Chloé Delaume s'oppose dans le billet qu'elle consacre à l'affaire Laurens/Darrieussecq sur son blog. Selon elle, le traitement systématique

[33] Camille Laurens, « Marie Darrieussecq ou Le syndrome du coucou », *loc. cit.*, p. 5.

des « scènes à faire » ne trahit pas le réel. Au contraire, il est précisément le gage de la crédibilité du roman :

> Reprocher à Darrieussecq de faire un roman sur un enfant mort, du point de vue de la mère, sans avoir vécu personnellement ce qui se joue dans le récit comme l'écriture, c'est totalement absurde. Mais c'est bien de ça qu'il s'agit. De monopole de la douleur. De la suprématie de l'autofiction face à la thématique du deuil. Pourquoi ne pas s'en être pris à Philippe Forest tant qu'on y est. Il y a un copyright sur les enfants morts, maintenant. […] La mort d'un enfant, comme toute thématique lourde, ça a ses motifs, inexorables et récurrents. Dont ceux que Laurens cite, l'impasse ne pouvait pas être faite, il s'agit de lieux communs, de métaphores, d'images obligatoires, qui s'imposent vu le sujet. Le deuil a son corpus, commun à tous les livres, la tombe, la mère-tombe, si Darrieussecq ne l'avait pas traité à un moment donné, le livre ne serait pas complet, pour ne pas dire crédible[34].

Si ces deux conceptions de la pratique d'écriture, incarnées dans les positions tranchées exprimées par Camille Laurens et Chloé Delaume, s'opposent aussi frontalement, c'est qu'elles appartiennent à des systèmes de croyances antinomiques, dont la conception de la souffrance constituerait le socle. Là où les uns considèrent que l'écrivain doit avoir acquitté sa dette de douleur pour être autorisé à en rendre compte littérairement, les autres soutiennent que la souffrance n'est pas soumise à des critères de propriété privée et de légitimité biographique. Là où les premiers inféodent l'écriture de la souffrance intime au régime testimonial, les seconds revendiquent la validité de la fiction romanesque pour traiter d'expériences extrêmes. Là où les uns, au nom de l'incommensurabilité de la souffrance, refusent qu'elle fasse l'objet d'une thématisation, les autres, convaincus de son caractère universel, n'hésitent pas à en élaborer une topique. Ce sont là deux systèmes imperméables l'un à l'autre, s'appuyant sur des convictions indémontrables et tenus à distance par une coupure cognitive qui annule toute possibilité de consensus ou de dépassement de la contradiction[35]. En découlent des conceptions du roman diamétralement

---

[34] Chloé Delaume, « #113 », *loc. cit.*

[35] Je reprends ici de manière assez leste l'idée de « coupure argumentative » élaborée par Marc Angenot : « Former l'hypothèse de *coupures argumentatives* (ou, plus largement, cognitives, si le fait

opposées. Alors que les seconds lui reconnaissent une spécificité épistémologique, les premiers lui refusent ce qui lui est pourtant propre, c'est-à-dire sa capacité à rendre universelles et partageables des expériences singulières.

5.2 Le récit à l'épreuve de l'insensé

5.2.1 Fiction *et/ou* témoignage : une dialectique inopérante

« Régime testimonial », « régime fictionnel » : ces affaires Courjault/Pingeot, Villemin/Besson et, surtout, Laurens/Darrieussecq réactivent une dialectique dont on pouvait croire qu'elle avait été suffisamment fragilisée par le soupçon dont a hérité la postmodernité pour être difficilement opérante ou, tout du moins, peu pertinente dans l'étude de la production littéraire actuelle. L'héritage formel des avant-gardes modernes – notamment l'invention de dispositifs textuels aptes à restituer la mémoire et la subjectivité (du monologue intérieur à l'autofiction) – et le doute désormais porté sur les structures idéologiques du récit et les modes réalistes de narration (au premier chef, la causalité) rendent difficilement pensable l'idée d'un témoignage parfaitement exempt de toute dimension fictionnelle. À l'inverse (et complémentairement), on reconnaît aujourd'hui volontiers à la fiction une compétence épistémologique, soit

---

d'argumenter est à mettre au cœur des formes pratico-discursives de la connaissance) revient à transposer dans les sciences humaines un concept fameux de l'épistémologie : celui de *coupure*. Il s'agit en effet, avec toutes les précautions d'usage, de transposer *à la doxa*, à l'opinion et à la *synchronie* ce concept (de portée variable) de l'épistémologie des sciences, utilisé par Alexandre Koyré, par Gaston Bachelard, par Thomas Kuhn (« incommensurabilité des paradigmes ») et par Michel Foucault (pour décrire alors une succession temporelle de démarches scientifiques). L'expression "coupure argumentative" est, dans le présent contexte, une métaphore heuristique, rien de plus. […] Cependant, grâce à cette transposition (qui ne doit pas cacher le fait que l'analogie ne permet que de mettre des mots sur un problème qui sera à résoudre dans ses propres termes), je peux reformuler mon hypothèse ainsi : des *coupures argumentatives* traversent et structurent la topographie du marché des idées publiques, politiques et sociales ; elles sont les causes probables des *dialogues de sourds*. » (*Dialogue de sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Paris, Mille et une nuits, 2009, p. 19. L'auteur souligne.)

que l'on considère qu'elle est apte à prendre le relais de la science à l'égard d'objets pour lesquels cette dernière ne dispose pas des instruments pour effectuer les mesures empiriques nécessaires (les replis de la psyché constituant alors un terrain tout indiqué pour déployer les ressources cognitives de l'imagination[36]) ; soit qu'elle questionne les modes de connaissance des sciences humaines (au premier chef, de l'histoire et de la sociologie) en produisant ce que Dominique Viart a proposé de nommer des « fictions critiques[37] ».

Que l'on adopte ou non le terme « postmoderne » pour la décrire, il est indéniable que notre époque est travaillée par cette double réflexion sur le caractère fictionnel du témoignage et sur le caractère testimonial de la fiction[38]. À cet égard, *W ou le souvenir d'enfance* (Denoël, 1975) est une œuvre emblématique de cet inévitable et nécessaire entrelacement des deux régimes d'énonciation. Pour restituer le souvenir fragmentaire de son enfance douloureuse marquée par la

---

[36] Sur la quatrième de couverture de *L'Adversaire*, Emmanuel Carrère fait bien sentir ce passage où le récit factuel, rendu impossible, doit céder le pas à l'effort d'imagination : « Je suis entré en relation avec [Jean-Claude Romand], j'ai assisté à son procès. J'ai essayé de *raconter précisément*, jour après jour, cette vie de solitude, d'imposture et d'absence. D'*imaginer* ce qui tournait dans sa tête au long des heures vides, sans projet ni témoin, qu'il était supposé passer à son travail et passait en réalité sur des parkings d'autoroute ou dans les forêts du Jura. » (Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L., 1999, quatrième de couverture. Je souligne.)

[37] « La fiction ne se résout plus à prendre ces disciplines comme « modèles » pour son propre déploiement. Elle entre en dialogue avec elles, elle les ausculte au lieu de les illustrer ou de s'en servir. Aussi la fiction devient-elle non seulement un lieu où les sciences humaines sont interrogées, mais également un espace où se pose la problématique question de leurs liens. Nombreux sont ainsi les textes qui, explicitement ou non, choisissent pour intercesseurs, voire pour interlocuteurs, des ouvrages majeurs dans le domaine des sciences humaines et *croisent* ces références avec un grand usage critique de l'héritage littéraire. Délaissant son ancrage fictif sans l'abandonner pour autant, l'écriture propose alors des "fictions critiques". » (Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n° 2 « Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable » (2004), p. 27-28. Voir aussi, du même auteur, « Les "fictions critiques" dans la littérature contemporaine », dans Matteo Majorano (dir.), *Le Goût du roman*, Bari, B.A. Graphis, 2002, p. 30-46.)

[38] C'est l'étonnante leçon qu'ont servie les écrivains du Nouveau Roman au début des années 1980. Ceux-là mêmes qui revendiquaient jusqu'alors la clôture absolue de leurs textes rédigent désormais des « nouvelles autobiographies » qui invitent à relire leur œuvre à la lumière de ces aveux de transitivité pour suivre la trace de biographèmes enfouis. En un retournement exemplaire, Robbe-Grillet confie, dans *Le Miroir qui revient* : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. » (Paris, Minuit, 1984, p. 10.)

déportation, Perec ne choisit pas entre échafaudage fictionnel et récit rétrospectif, mais invente un dispositif narratif bipartite, fondé sur la conviction que seule la combinaison des deux régimes énonciatifs est apte à rendre compte de la mémoire troublée par les drames individuels et collectifs. Ainsi s'intercalent, dans le texte, des passages distinctement autobiographiques (encore que les hésitations et incertitudes dont sa prose est pétrie signalent les écueils de la rétrospection) et des passages résolument imaginaires, typographiquement marqués par l'emploi d'italiques. Ce second récit, pris en charge par un narrateur autodiégétique et imaginaire, s'engage sur des thématiques on ne peut plus romanesques (un mystérieux inconnu, une organisation secrète, de faux papiers, un naufrage), pour se cantonner ensuite à la description objective d'une étrange société insulaire, univers dystopique organisé autour de l'idéal olympien. Régime testimonial et régime fictionnel finissent de s'entrelacer lorsqu'on comprend que cette communauté fictive est en réalité un fantasme métaphorique des camps de concentration imaginé par Georges Perec lorsqu'il était enfant, c'est-à-dire au cours des années dont les événements sont restitués dans la première narration.

Malgré toutes les objections que l'on peut apporter à l'idée qu'une frontière étanche partagerait récit factuel et récit fictionnel, la survalorisation du régime testimonial dans l'espace public continue de soulever la question de l'ancrage biographique des récits. Les textes qui se présentent comme des témoignages – *a fortiori* lorsqu'ils font état d'une souffrance intime – suscitent encore chez le lecteur, même averti de l'hybridation nécessaire et réciproque des deux régimes, le besoin de certifier l'authenticité du récit. Or il semble bien qu'aucun trait formel ne permette de distinguer, hors de tout doute, une œuvre de fiction d'un véritable témoignage et que la certification ne peut se gagner qu'au prix d'une vérification

factuelle[39]. L'affaire Wilkomirski l'a fâcheusement rappelé[40], les codes formels du témoignage sont éminemment falsifiables, et la stricte certification d'authenticité

---

[39] Il n'est pas inutile de le rappeler, dans la mesure où de récentes théories de la fiction, qui ambitionnent de définir ses propriétés stylistiques et narratologiques, continuent de s'appuyer implicitement sur une certification préalable du statut fictionnel du texte, laquelle certification ne peut procéder que d'un jugement interprétatif que le lecteur émet d'emblée à partir des connaissances encyclopédiques dont il dispose déjà ou auxquelles il lui est possible de se référer ponctuellement. Symptomatiquement, Dorrit Cohn qui, par le recours aux théories de la narratologie, entend identifier « le propre de la fiction », définit celle-ci comme un « récit non référentiel », mais se trouve quelque peu embarrassée quand vient le temps de préciser les moyens de déterminer si l'univers du récit est bien, et au moins pour partie, « non référentiel » ou « autoréférentiel » : « Le caractère non référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne *puisse* pas se rapporter au monde réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas *obligatoirement* à lui. Mais hormis cela, l'adjectif compris dans notre expression définitionnelle indique également que la fiction se caractérise par deux propriétés spécifiques étroitement liées : (1) ses références au monde extérieur au texte ne sont pas soumises au critère d'exactitude ; et (2) elle ne se réfère pas *exclusivement* au monde réel, extérieur au texte. » (*Le Propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer [*The Distinction of Fiction*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1999], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 31) Ces deux propriétés composent, en vérité, un syllogisme qui doit se lire en sens inverse : c'est parce que la fiction ne se réfère pas exclusivement au monde extérieur qu'elle n'est pas soumise au critère d'exactitude. Pour s'extraire de ce qui risque de passer pour une pétition de principe – la fiction est un récit non référentiel, la non-référentialité détermine la fiction – Cohn n'a d'autre choix que de recourir au hors-texte : « La possibilité pour la fiction d'établir une relation de référence inexacte au monde réel apparaît de la façon la plus évidente lorsque des localités irréelles sont situées dans un environnement réel, lorsque par exemple le narrateur de Proust passe ses vacances dans une station de villégiature normande appelée Balbec, ou qu'Emma Bovary se rend en diligence de Yonville à Rouen, ou encore lorsque, chez Thomas Mann, Adrian Leverkuhn quitte son école qui se trouve dans un Kaisersaschern fictif pour l'université réelle de Halle. Il est tout aussi évident (c'est-à-dire facile à vérifier en consultant des sources historiques) qu'aucune personne du nom de Willie Stark n'a jamais été gouverneur de la Louisiane, que tout le gouvernement post-napoléonien du duché de Parme a été fabriqué de toutes pièces par Stendhal, ou encore que le beau-fils dont Dostoïevski pleure la mort dans *Le Maître de Saint-Pétersbourg* de J. M. Coetzee a en fait survécu à l'écrivain (après l'avoir tourmenté financièrement toute sa vie durant). Ces manipulations imaginatives de faits plus ou moins bien connus montrent de quelle façon les références externes cessent d'être vraiment externes dès qu'elles sont introduites dans un univers fictif. Elles sont pour ainsi dire contaminées de l'intérieur, soumises à ce que Hamburger appelle un procédé de "fictionnalisation". Compris de cette manière, l'adjectif "non référentiel" de notre définition permet de distinguer deux *types* différents de récits, selon qu'ils traitent de personnes et d'événements réels ou imaginaires. » (*Ibid.*, p. 31-32. Cohn cite Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot [*Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957], Paris, Seuil, 1986, p. 127.) L'intrusion, dans cette démonstration, d'éléments factuels, externes à l'œuvre et donnés pour « évidents », mais qui requièrent, pour être vérifiés, le recours à des « sources historiques », signale bien que le propre de la fiction ne s'évalue, en dernière instance, qu'en regard d'un jugement préalable qui ne repose pas uniquement sur les procédés narratologiques que Cohn dénombre dans la suite de son essai. Cette remarque ne doit pas conduire à adopter l'attitude inverse, l'intransigeance radicalement post-moderne du « tout

ne peut reposer, en dernière instance, que sur des données extérieures à l'œuvre elle-même[41].

En ce sens, *Viol* de Danièle Sallenave présente un statut semblable à *Tom est mort* de Marie Darrieussecq. Pour ces deux romans, la certification de fictionnalité repose uniquement sur le paratexte, tandis que le texte lui-même exhibe les marques d'authenticité des témoignages véritables. Le péritexte de *Viol* est ambigu : sur la page de titre figure un sous-titre rhématique*, Six entretiens, quelques lettres et une conversation finale*, qui confère au récit un caractère documentaire. Or à en croire la quatrième de couverture, il s'agit d'artefacts : « Ici, c'est paradoxalement le détour d'une fiction qui vient donner [à la parole sans

---

fictionnel», pas plus qu'elle n'invalide le caractère indiciel des effets narratologiques dans la présomption de fictionnalité. Cependant, il faut reconnaître que ces effets narratologiques ne prennent leur sens et leur valeur qu'en regard du statut d'emblée accordé au texte. Pour un récit dont on a préalablement jugé qu'il était non référentiel, on trouvera que ses caractères narratologiques appuient ou contestent sa prétention à la fictionnalité ; de même, pour un récit qui prétend à la référentialité, on trouvera que les effets narratologiques soutiennent sa factualité ou induisent des germes de fictionnalité.

[40] En 1995, Binjamin Wilkomisrki publie *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* (Frankfort, Suhrkamp, 1995 ; *Fragments : une enfance 1939-1948*, Paris, Calmann-Lévy, 1996), un court récit où l'auteur relate la terreur de son enfance passée dans les camps de déportation. Le texte est salué par la critique internationale, qui l'honore de nombreux prix et y voit un témoignage précieux tant pour sa rareté que pour ses marques indéniables d'authenticité. Wilkomirski est d'emblée intronisé dans le panthéon des écrivains de l'Holocauste, aux côtés de Primo Lévi, Robert Antelme, *et al.* Or, quelques années plus tard, un journaliste suisse met au jour l'ahurissante supercherie : Wilkomirski n'a jamais connu les camps autrement qu'en tant que touriste. Cette enfance dont il prétend témoigner est inventée de toutes pièces. Pour une analyse approfondie de cette affaire, voir le chapitre que lui consacre d'Alain Brossat, « L'affaire Wilkomirski ou la résistible imposture », dans *Ce qui fait époque. Philosophie et mise en récit du présent*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007, p. 99-108.

[41] Les exemples des récits de Perec et de Wilkomirksi montrent bien combien la perturbation des frontières sémiologiques entre fiction et témoignage (et le malaise qui peut en découler) est, elle aussi, intimement liée à la restitution littéraire de la déportation. À ce sujet, on peut consulter l'essai de Marie Bornand, *Témoignage et fiction : les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2004, 252 p. ; ainsi que l'ouvrage de Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie* (Nîmes, J. Chambon, coll. « Rayon art », 2003, 217 p.), en particulier la dernière partie, où les deux auteurs s'interrogent sur « la place de la fiction dans les récits de déportation ».

intermédiaire de Mado] tout son poids de vérité. » La concurrence de ces deux mentions discordantes rend incertain le statut sémiologique du texte qu'elles désignent. Fiction ou témoignage ? Ces deux options interprétatives sont maintenues valides par l'ambiguïté du personnage de l'intervieweuse, à propos de qui le lecteur apprend très peu de choses, sinon qu'elle met ses compétences discursives au service d'enquêtes visant à donner voix aux « gens qu'on dit ordinaires » (*V*, quatrième de couverture). La nature exacte de l'enquête menée par Sophie et du support de sa diffusion restent incertaines, jamais définies sinon par la négative : « je ne pense pas du tout que, pour y répondre [à la question "comment les femmes vivent la condamnation de leur mari pour le genre de faits qui a été reproché au vôtre ?"], le meilleur, ni le seul moyen, soit celui de l'enquête radiophonique ou télévisée. » (*V*, 10).

En qualité de quoi Sophie interroge-t-elle Mado ? Dans l'article qu'il consacre à l'œuvre de Sallenave, Bruno Thibault suggère une piste au détour d'une remarque, lorsqu'il présente Sophie comme « une jeune sociologue[42] ». Bien qu'il n'étaie pas plus avant cette hypothèse de lecture, on imagine sans peine quels indices textuels pourraient soutenir une telle affirmation : l'emploi que fait Sophie du terme « enquête » (*V*, 10) pour décrire son projet, ou encore les objets de recherche qu'elle se donne, propices à l'étude sociologique : son précédent « livre », dont elle offre une copie à Mado, était rédigé « en collaboration avec […] des femmes d'anciens mineurs de Lorraine » (*V*, 11). Surtout, à l'appui de la supposition de Bruno Thibault, il faut évoquer la proximité de la démarche de Sophie avec celle d'une enquête sociologique qui a connu un retentissement considérable dans les milieux intellectuels des années 1990 : *La Misère du monde*[43]. Dirigé par Pierre Bourdieu, ce travail d'envergure répond à une exigence : saisir la souffrance des démunis telle qu'eux-mêmes la disent, offrir une tribune à leur

[42] Bruno Thibault, « "À l'écoute de ceux qui sont à la traîne" : le récit dialogué dans *Adieu* et dans *Viol* de Danièle Sallenave », *loc. cit.*, p. 121.
[43] Pierre Bourdieu (dir.), *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, 947 p.

parole indigente et, par elle, identifier et comprendre les formes contemporaines de la misère sociale.

Le résultat de cette recherche se présente sous la forme d'un ouvrage constitué pour la plus large part des transcriptions des cent quatre-vingt-deux entretiens menés par l'équipe de sociologues auprès d'individus incarnant diversement cette misère sociale : ouvriers, immigrés, banlieusards, intérimaires et SDF, mais aussi éducateurs de rue, policiers, conseillers municipaux, magistrats, chercheurs, etc. Même si ces transcriptions sont coordonnées par des textes de différentes natures qui orientent la lecture de manière à souligner la cohérence de l'ensemble, l'ambition de l'ouvrage est de laisser résonner les voix des interviewés dans toutes leurs imperfections et leurs tours idiosyncrasiques. Comme les sociologues ayant contribué à *La Misère du monde*, Sophie cherche les réponses à ses questions à même la parole de Mado – « Je voudrais comprendre. Pour cela, j'ai besoin que vous m'expliquiez. » (*V*, 40) – si bien que l'entretien des deux femmes pourrait être intégré à la somme sociologique sans sutures apparentes.

Toutefois, l'hypothèse voulant que Sophie Daughtry agisse en qualité de sociologue n'est jamais clairement confirmée par le texte : ni la « finalité » de l'enquête dans laquelle s'inscrit l'entretien avec Mado, ni la nature de son « livre » précédent ne sont caractérisées plus avant. En outre, l'emploi de ce dernier terme, qui est aussi celui employé pour désigner le récit dans le texte de la quatrième de couverture[44], donne l'indice d'un possible télescopage de la romancière dans son personnage d'intervieweuse. De là à conclure que l'enquête que mène Sophie constituera à terme le « livre » qu'est *Viol*, il n'y a qu'un pas qu'il est d'autant plus tentant de franchir que Sallenave accorde une nette préférence au mot *livre*, aux dépens de *roman* ou *littérature*, pour désigner le résultat de sa démarche scripturaire. Présent dans l'épitexte auctorial (notamment celui de l'essai *Le Don des morts* où

[44] D'ailleurs, le texte qui figure au dos du roman est signé « D. S. », initiales de Danièle Sallenave, sans aucun doute, mais initiales inversées de Sophie Daughtry.

Sallenave développe sa conception de l'écriture), le mot *livre* n'est plus aussi imprécis qu'il pouvait le paraître. Il désigne un objet tangible qui impose une lecture solitaire, silencieuse et recueillie, en même temps qu'un genre discursif, littéraire et en particulier romanesque, auquel Sallenave attribue des compétences spécifiques relatives à la compréhension et à l'expérience du monde[45], compétences qu'elle refuse à la sociologie bourdieusienne[46] en en dénonçant les impensés.

Ces deux options interprétatives quant à la compétence de l'intervieweuse n'altèrent pas le statut fictionnel de *Viol* : le dispositif dialogal de même que l'absence d'identité entre l'auteure et l'une ou l'autre des interlocutrices sont des signes forts d'une orchestration romanesque, et la revendication de fictionnalité en quatrième de couverture constitue un puissant rempart sémiologique qui conjure toute prétention directement référentielle. Si aucune des deux hypothèses ne conduit à considérer le texte comme un témoignage, chacune assigne à la fiction un rôle et une valeur distincts. Voir en Sophie une sociologue revient à considérer *Viol* comme l'imitation d'une démarche sociologique, et donc à employer le mot « fiction » au sens de « falsification », « trucage », « supercherie ». Le récit de Mado serait un « faux témoignage » et, pour peu, on pourrait adresser à

---

[45] « Contre les esthètes, qui placent "les livres" au-dessus de la vie, et contre les ignorants ou les démagogues, pour qui "la vie" est la maîtresse de toute expérience et de tout savoir, on soutiendra ceci : c'est dans "la vie" que les livres trouvent un monde ; c'est dans les livres que "la vie" prend figure. Il n'y aurait pas de livres si les expériences de la vie n'étaient déjà ordonnées en figures, mais la vie n'accède pleinement au sens que revisitée par la littérature. Et si le monde ne se constitue pleinement comme monde habitable qu'à travers l'expérience des livres, être privé de livres, ce n'est donc pas seulement être privé d'instruction, de formation, de culture ou encore d'un loisir, d'un plaisir, d'une jouissance : c'est mener une existence dénuée de son nerf intime, hors d'état de poser la question de son sens. » (Danièle Sallenave, *Le Don des morts. Sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991, p. 48)

[46] Ou plutôt « bourdivine », d'après l'adjectif que Sallenave dérive ironiquement dans la diatribe énergique qu'elle publie à l'occasion de la sortie des *Règles de l'art*. Dans ce véhément éditorial, elle reproche à Bourdieu d'instrumentaliser sa critique de la culture et de l'art aux seules fins de soutenir ses théories de la domination défendues auparavant dans la *La Reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement* (Paris, Minuit, 1970, coll. « Le sens commun », 1970, 283 p.), *La Distinction : critique sociale du jugement* (Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979, 670 p.) et *Les Héritiers : les étudiants et la culture* (Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, 189 p.).

Danièle Sallenave les mêmes reproches qu'à Marie Darrieussecq ou à Binjamin Wilkomirski : rapporter à la première personne des événements traumatiques qu'elle n'a pas vécus de l'intérieur, usurper la parole du témoin, etc.

La seconde option interprétative, qui consiste à s'attacher plutôt au léger télescopage de l'instance auctoriale dans le personnage de l'intervieweuse promeut une tout autre idée de la fiction, conçue cette fois ni comme mensonge, ni comme chimère divertissante, mais comme faculté cognitive donnant accès à une meilleure compréhension du monde[47]. C'est la compétence que Sallenave revendique pour la littérature en général et pour sa démarche auctoriale en particulier :

> Si donc, par la littérature, le monde réel se voit doublé d'un monde imaginé, ce n'est pas seulement aux fins du rêve, ou de l'évasion, ou de la distraction, mais de la compréhension : le passage par les livres est nécessaire pour comprendre le monde, soi-même, l'autre, et l'existence. Car pour comprendre, je dois juger, comparer avec la réalité des autres expériences, avec la réalité inventée des expériences possibles. La fiction, résultat de la faculté de feindre, n'est pas une imitation : elle invente, mais si elle invente c'est afin de multiplier les points de comparaison possibles[48].

À « la prétendue objectivité des témoignages bruts » (*V*, quatrième de couverture), Sallenave oppose le témoignage fictif, selon elle mieux à même de rendre compte du monde, dans la mesure où la compréhension qu'il en donne n'est pas seulement une opération de l'intellect et du jugement, mais une disposition affective à l'égard de l'autre dont il permet de véritablement com-*prendre* la parole[49].

---

[47] Au sujet des pouvoirs cognitifs de la fiction, voir l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, 346 p.

[48] *Ibid.*, p. 119.

[49] Paradoxalement, cela n'atténue pas pour autant le caractère bourdieusien de son texte, tant il est vrai que la démarche du sociologue s'apparente en plusieurs points à celle de la romancière. En d'autres termes, il n'est pas du tout certain que la ressemblance entre *Viol* et les entretiens de *La Misère du monde* tire le roman de Sallenave du côté de la sociologie. Il est plus probable que ce soit l'enquête de Bourdieu qui soit, elle, tirée du côté de la littérature. C'est la conclusion à laquelle parviennent Sarah Sindaco et Benoît Denis, lorsqu'ils comparent *La Misère du monde* au roman *Daewoo* de François Bon : « la confrontation de Bourdieu et de Bon, des sciences sociales et de la littérature, livre cette étrange leçon que dans leur commune passion à investiguer le réel

Semblablement, si *Tom est mort* ne portait pas sur sa couverture la mention « Roman », le récit qu'il contient ne suffirait pas à lui seul à se signaler comme fiction. La narratrice imaginée par Marie Darrieussecq est, comme l'intervieweuse de Sallenave, trop peu caractérisée pour agir comme un repoussoir catégorique à l'identification, bien qu'elle soit, comme l'assure l'auteure, un véritable *personnage* :

> Qu'est-ce qui distingue *Tom est mort* d'un récit vécu ? Rien, en effet, si ce n'est, explicite, le mot *roman* en couverture ; et l'absence de tout jeu biographique ou onomastique. Mon héroïne, ce n'est pas moi, c'est bien un autre, imaginaire. « Je est une autre » a toujours été, depuis *Truismes*, ma vision de la fiction et ma façon d'écrire. Or devoir revendiquer aujourd'hui un *droit à la fiction*, voire un *droit au personnage*, me laisse perplexe[50].

Mais si, plutôt que d'énumérer ce qui, dans le vécu du personnage, le distingue de son auteur (le fait, certes capital, d'avoir perdu un enfant, mais également l'expatriation à Vancouver puis à Sydney), l'on s'attache au contraire aux traits qu'elles ont en partage, une proximité se dévoile. Comme pour Danièle Sallenave et Sophie Daughtry, cette proximité de Marie Darrieussecq avec sa narratrice réside dans la démarche d'écriture. Il faut à nouveau reprendre l'*incipit* pour ressentir le puissant télescopage de la romancière dans sa narratrice : « Tom est mort. J'écris cette phrase. ». Cette affirmation est tout aussi vraie dans l'univers fictionnel construit par la narration que dans l'univers factuel dans lequel Marie Darrieussecq a véritablement « écri[t] cette phrase ». Dans l'entretien qu'elle donne à Nelly Kaprièlian, elle confie que cette identification avec sa narratrice par le geste d'écriture lui a été essentielle à la rédaction de *Tom est mort* :

> Je me suis souvenue d'une conversation avec Yannick Haenel, qui me disait qu'il était à un moment de sa vie où il lui était nécessaire, quand il pensait à un narrateur, que celui-ci écrive. Yannick Haenel entend par là, pas forcément que son narrateur soit écrivain, mais ne pas faire semblant qu'on n'est pas en train de

---

social, c'est moins la littérature qui a besoin de la sociologie, que la sociologie de littérature ! » (Sarah Sindaco et Benoît Denis, « Bourdieu est-il Bon ? Du bon usage de l'entrevue en science sociale et en littérature », *Revue des Sciences humaines*, nº 299, « Le roman parle du monde » (2010), p. 56.)

[50] Marie Darrieussecq, « La fiction à la première personne ou l'écriture immorale », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s). Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 2008*, *op. cit.*, p. 520. L'auteure souligne.

> lire un livre. Les phrases s'écrivent. Ne pas entretenir la fiction d'un narrateur qui parle, comme ça, en l'air. […] [Pour *Tom est mort*] je me suis dit : cette femme va écrire. […] À partir de là, le livre s'est déroulé d'un seul jet, parce qu'elle écrivait, parce qu'elle mettait des mots là où il n'y en avait pas ; c'était ce geste là, identique au mien[51].

Pour le roman de Darrieussecq autant que pour celui de Sallenave, le statut fictionnel du texte apparaît finalement comme une donnée secondaire, accessoire, qui, à trop lui donner d'importance en en interrogeant la légitimité, risque de faire écran aux enjeux qui animent les démarches de ces deux auteures. Car en effet, ce qui se joue réellement dans l'une et l'autre écriture ne se laisse réduire ni à une affabulation fantaisiste, ni à une supercherie mensongère. Il s'agit plutôt de mettre la fiction au service d'une expérience narrative proposant un point de vue singulier sur le monde. Ce point de vue, certes, n'est pas celui biographiquement légitime de l'auteure, mais il permet au roman de produire un savoir propre et une forme de communion des consciences avec le lecteur.

Encore plus troublant est le brouillage affectant le statut des *Mains gamines*, qui fonctionne à l'inverse de ceux observés pour les romans de Sallenave et de Darrieussecq. Là où les sous-titres rhématiques et les quatrièmes de couverture certifiaient le caractère fictionnel de récits qui, formellement, pouvaient être lus comme d'authentiques témoignages, ici le péritexte insinue plutôt que ce qui se présente pour fiction pourrait bien receler une dimension testimoniale. Considéré pour lui-même, le texte possède tous les attributs d'une orchestration résolument romanesque. Le partage de l'autorité énonciative entre quatre narratrices dont les identités sont radicalement distinctes implique en effet un degré de fictionnalité d'autant plus irréfutable qu'aucune d'elles ne coïncide, biographiquement, avec celle de l'auteure : une bourgeoise au foyer, une grand-mère, une institutrice à la

---

[51] Marie Darrieussecq, « Écrire, écrire, pourquoi ? », par Nelly Kaprièlian, Cycle de rencontres organisé par la Bpi (Paris, Centre Pompidou, lundi 14 juin 2010), Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2010, p. 10. En ligne : <http://editionsdelabibliotheque. bpi.fr/livre/?GCOI=84240100498130>

retraite, une enfant. Cependant, le dispositif péritextuel sème le doute, en favorisant l'identification de l'auteure non pas à l'une ou l'autre des narratrices, mais à la fillette (devenue adulte) que les mains gamines ont répétitivement violée. Cette identification passe d'abord par la concordance des prénoms, celui de l'enfant, Emma – prénom révélé par une seule occurrence dans un roman où les personnages sont, à part Claude, tous anonymes (*MG*, 117) – étant le diminutif de celui de l'auteure, Emmanuelle. Rapportée à la biographie de l'auteure, la datation des attouchements tend à renforcer cette identification : d'après ce qui en est dit dans *Les Mains gamines*, ils auraient eu lieu au cours de l'année scolaire 1979-1980 (*MG*, 47), année à laquelle Emmanuelle Pagano, née en 1969, avait l'âge d'une écolière de CM2.

L'effet de brouillage s'intensifie quand du texte au péritexte les frontières se délitent, perturbant, voire renversant la hiérarchie des instances énonciatives. La parole d'Emma n'est jamais rapportée directement dans le texte, pourtant c'est bien elle qui prend en charge l'énonciation de la quatrième de couverture :

> Pour supporter, je me disais crier ne sert à rien. Je tenais en me disant plus tard, j'écrirai, et ce sera plus violent encore, plus adroit. Je rentrais en classe, et j'essayais d'apprendre très vite, de tout comprendre, pour aller plus loin, bien plus loin que leurs gestes limités de petits garçons.
>
> J'ai des mains de petite fille, gants taille 5-6, 12 ans. N'empêche, je sais écrire. J'ai des mains de petite fille, mais ne vous y trompez pas, ce sont des mains d'adulte. Avec elles, j'écris. Je suis allée beaucoup plus loin en moi que cet endroit dont leurs doigts n'ont aucun souvenir. (*MG*, quatrième de couverture)

Comme dans les romans de Sallenave et de Darrieussecq, c'est à nouveau l'acte d'écriture qui signale le télescopage de l'auteure dans son personnage : comment ne pas imaginer que le texte sur lequel se referme cette quatrième de couverture soit autre chose que le récit rétrospectif et personnel des attouchements ? Cette perméabilité de la fiction et du témoignage, par le biais de passerelles identitaires établies entre le texte et le paratexte, est d'autant plus perceptible qu'elle est soutenue par des commentaires autoréflexifs insérés à même le récit : « d'un livre,

on n'en finit jamais d'en sortir, on n'en finit jamais d'y entrer, d'y revenir. » (*MG*, 114)

Le démenti qu'apporte la forme de la narration à cette hypothèse de lecture peut dès lors être interprété non plus seulement comme une hypocrisie déceptive (frustrant les attentes que le lecteur pouvait nourrir à l'égard d'un texte se présentant, en apparence, comme un témoignage), mais comme la mise en œuvre d'un dispositif visant précisément à manifester l'impossibilité de produire un témoignage parfaitement exhaustif et véridique. Car le témoignage d'Emma(nuelle ?) existe bel et bien dans le roman : c'est le carnet dans lequel elle couche fiévreusement ses souvenirs douloureux, ce carnet que la première narratrice lui dérobe pour le lire et en commenter la prose, ce carnet dans lequel l'institutrice croit contenue toute la substance matérielle du drame. À la fois présent (dans la diégèse), mais absent (du texte lui-même), tel est le témoignage, et les quatre narrations autodiégétiques imaginées par Pagano révèlent ce manque plus qu'elles ne le comblent.

À rebours du brouillage exemplifié par les romans de Sallenave, Darrieussecq et Pagano, où des textes que l'on était en droit de ranger d'emblée sous la bannière de la fiction trouvent à s'ancrer dans le réel, la perturbation des frontières peut également s'opérer à partir de récits dont on n'oserait pas contester le caractère testimonial si certaines incohérences entre texte et paratexte ne venaient semer le doute sur le contrat d'identité ou le pacte référentiel – pour employer les critères de l'autobiographie telle que les a établis Philippe Lejeune[52]. C'est, fort curieusement, le cas de *L'Enfant éternel*. Nul ne songerait à suspecter l'authenticité de l'émouvant récit que fait Philippe Forest de la maladie puis du décès de sa fille. Pourtant, une scorie du texte invite à reconsidérer l'identité de l'auteur et du narrateur, condition pourtant minimale du pacte autobiographique,

[52] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 13-46.

et à plus forte raison, testimonial[53]. Le narrateur, qui jusqu'alors n'était pas nommé et ne le sera plus ensuite, se remémore une scène où, devant des épisodes de *Loïs et Clark*, sa fille et lui s'interrogent sur les avatars qu'incarnent les superhéros :

> Pauline est très intriguée par la question de la double identité : — *On peut dire Clark Kent mais on peut dire aussi Superman !* Et comme sa culture est vaste, elle ajoute : — *Et Bruce Wayne, on peut dire aussi Batman. Ou Duncan McLeod, on peut dire : Highlander.* Cela ne concerne pas que les superhéros d'ailleurs : — *Maman, on peut dire Alice, Papa on peut dire Félix.* (*EÉ*, 236)

Félix et non Philippe ? Cet hapax ne manque pas d'étonner, à la fois parce qu'il va à l'encontre de toutes les corrélations biographiques que le texte s'était jusqu'alors appliqué à tisser entre le narrateur et l'auteur, et parce que cet accroc concerne un élément trop capital dans l'adoption d'un pacte énonciatif pour ne pas être le fruit d'une démarche de brouillage parfaitement maîtrisée. Le narrateur s'en explique quelques lignes plus loin :

---

[53] J'entends l'expression « pacte testimonial » de la manière la plus immédiatement intelligible, c'est-à-dire en ce qu'elle s'applique à des énoncés ou des textes dont la pragmatique est celle du régime testimonial. En ce sens, il n'est rien d'autre qu'une spécialisation du pacte autobiographique : il répond aux mêmes critères de véracité et d'authenticité, mais contrairement à l'autobiographie – qui, même si elle affiche des récurrences topiques, n'a pas d'exigence de contenu – le témoignage est, lui, tourné vers un événement spécifique, un trauma dont il faut avoir fait l'expérience pour que le pacte testimonial soit scellé. Cette définition de l'expression « pacte testimonial » est l'exact envers de celle que propose Giorgio Agamben ; non pas qu'elle la contredit, mais elle la précède épistémologiquement (et possiblement historiquement). Dans *Ce qui reste d'Auschwitz. L'Archive et le témoin* (traduit de l'italien par Pierre Alferi [*Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. (Homo sacer 3)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998], Paris, Rivages, 1999, 192 p.), Agamben reprend à nouveaux frais la distinction qu'établit Primo Levi dans *Si c'est un homme* (traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger [*Se questo è un uomo*, 1947], Paris, Julliard, 1987, 265 p.) entre les rescapés et les naufragés, ou « musulmans » tels qu'ils étaient surnommés dans les camps. Cette répartition lui permet de proposer une définition du témoignage comme caractérisé d'abord par sa radicale impossibilité, du fait que le véritable témoin, le « musulman », est précisément celui qui a perdu les moyens de restituer le trauma par la parole. Le « pacte testimonial » tel que le définit Agamben est scellé en amont du discours et unit le rescapé au naufragé dont il porte la parole – et non, dans la perspective pragmatique, le locuteur et l'allocutaire. Cette définition très particulière du « pacte testimonial » résulte d'une perturbation des conditions de recevabilité propres au témoignage. C'est pour cette raison qu'il me semble préférable – n'en déplaise au philosophe italien – de réserver l'expression « pacte testimonial » pour désigner ces conditions habituelles de recevabilité plutôt que leur perturbation, de manière à maintenir cette dernière perceptible dans toute la force de rupture qu'elle peut prendre à l'égard d'une conception certes naïve mais communément admise du régime testimonial.

> On a plusieurs noms comme on parle plusieurs langues. […] Un autre nom ? On est le même et différent. On mène une infinité de vies simultanées. On change de visage selon le nom qu'on vous donne. Il suffit d'abandonner son prénom pour devenir un être de légende. (*EÉ*, 237)

La discordance des prénoms constitue, pour employer un mot cher à Perec, un véritable *clinamen*, en ce qu'il conteste discrètement mais puissamment le dispositif adopté pour le reste du texte. Cette liberté prise à l'égard des codes du discours testimonial signale un déplacement de la valeur de vérité du texte : elle n'est plus à chercher en ce que le récit témoigne d'une souffrance singulière, propriété privée de son énonciateur, mais en ce que cette souffrance est conçue comme universelle – apte, donc, à faire l'objet de généralisations. Ce qu'attestent également les nombreux enallages de la personne grammaticale par lesquels le narrateur favorise l'intrusion de l'autre dans son récit. Le « je » testimonial cède très souvent la place à un « on » moins *im*personnel qu'*inter*personnel (comme dans l'extrait précédent), voire même à un « vous » qui accueille encore plus explicitement l'autre – le lecteur, cette fois, invité à ressentir de l'intérieur un trauma qu'il n'a pas forcément vécu. Un exemple, puisé parmi tant d'autres possibles : « Une part de vous-même n'existe plus. Elle vous précède dans l'abîme lourd et froid de la catastrophe. Vous êtes livide. Seule la pâleur de votre face vous trahit. Il n'y a plus personne à qui vous puissiez parler. Il n'y a plus rien que vous puissiez dire. » (*EÉ*, 119).

Ainsi *L'Enfant éternel*, récit biographiquement motivé, s'émancipe du régime testimonial et aspire à un niveau de généralisation qui est celui de la « légende », entendu non au sens de « mythe » – à propos duquel le narrateur regrette qu'il « usurpe […] la place de la vérité [en se] nourri[ssant] du désir de sens des malades et de la société » (*EÉ*, 309) – mais au sens de « fiction », en ce qu'elle est le moyen d'établir un rapport distancié et stylisé au monde :

> Roman et témoignage, autofiction et hétérographie rendent tangible ce dédoublement constitutif du sujet que tente en vain de conjurer l'entreprise autobiographique. Par le roman, averti de sa dimension imaginaire, le Je se découvre fiction de lui-même et se divise pour se considérer lui-même dans le miroir des fables et des récits. Dans le témoignage, livré à la dimension du « réel », le Je se découvre comme le répondant d'un autre et se déchire afin de

> considérer, dans le miroir du texte, ce défaut de lui-même qui laisse se manifester l'impossible ultime de toute expérience[54].

C'est ce qui explique que Philippe Forest parle de *L'Enfant éternel* comme d'un roman[55], par opposition à d'autres de ses écrits – essais, travaux universitaires – qui, eux, ne recourent pas à la fiction et n'adoptent pas un dispositif discursif destiné à inférer des vérités universelles.

La perturbation du pacte testimonial se radicalise lorsque l'on examine *Le Cri du sablier* à la lumière de la cohérence interne à l'ensemble de l'œuvre de Chloé Delaume. Car si dans *L'Enfant éternel* la fragilisation du contrat d'identité est un hapax – hautement signifiant, certes – au sein de l'économie du roman, elle est, chez Delaume, au fondement même de sa démarche d'écriture. Cette fois, le péritexte éditorial ne perturbe pas les codes du régime testimonial ; au contraire, il semble homologuer l'identité de l'auteure et de la narratrice – que l'on considère le dispositif narratif dans son état antérieur ou postérieur au renversement métaleptique[56].

Or ce serait faire une lecture bien naïve de ce roman que d'en promouvoir le caractère testimonial, car la Chloé Delaume qui signe le texte ne cesse de revendiquer le caractère fictionnel de son identité auctoriale : « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction », clame-t-elle aussi souvent que possible, dans « S'écrire mode d'emploi », comme dans *La Règle du Je*. « Chloé

---

[54] Philippe Forest, « Morales du roman moderne », dans *Le Roman, le réel, et autres essais (Allaphbed 3)*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 258. Forest entend le terme « témoignage » au sens restreint et problématisé que lui donne Agamben (voir p. 319, note 53). Quant au terme « hétérographie », il est défini en amont du passage cité comme un « néologisme démarqué de l'hétérologie pensée par Georges Bataille et où le sujet, livré à l'expérience du "réel", s'éprouve en raison même de son impossibilité. »

[55] La mention générique ne figure pas dans le péritexte, mais c'est bien le genre qu'assigne Philippe Forest à *L'Enfant éternel*, de même qu'à *Toute la nuit* (Paris, Gallimard, 1999, 314 p.) avec lequel il partage des similitudes de thèmes et de forme : « J'ai réalisé hier, il y a dix ans, notre fille était morte. C'était le 25 avril 1996. Cela fait donc dix ans très exactement que j'ai écrit les premières lignes de mon premier roman. Dans *L'Enfant éternel*, puis dans *Toute la nuit* à nouveau, j'ai raconté comment. » (Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, *op. cit.*, p. 9.)

[56] Voir p. 118-122.

Delaume » n'est pas un simple nom d'emprunt destiné, comme les pseudonymes des romans à clés, à masquer l'identité réelle de celle qu'il désigne – qui, dans son cas, aurait comme nom civique Nathalie Dalain. « Chloé Delaume » désigne bien plutôt un lieu d'exploration, de questionnement, voire de contestation et d'émancipation des déterminants externes de l'identité : au premier chef, la famille, par le patronyme[57], mais aussi les récits identitaires imposés par ce qu'elle nomme la « fiction collective » : « Mon ancien Je par d'autres se voyait rédigé, personnage secondaire d'un roman familial et figurante passive de la fiction collective[58]. »

Quoi qu'en dise la notice biobliographique du *Cri du sablier*, « Chloé Delaume » n'est pas « née à Paris en 1973 ». Le démenti est formel, et constitue l'*incipit* de *La Règle du Je* :

> Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Mon corps est né dans les Yvelines le dix mars mille neuf cent soixante-treize, j'ai attendu longtemps avant de m'y lover. Il fallait que les mots débordent à l'intérieur et que la lassitude embourbe muqueuses synapses, il me fallait une âme béante à fleur de plaie[59].

Cette seconde « naissance », qui est plutôt occupation spectrale d'un corps-blessure, invite à considérer avec une certaine distance les biographèmes exposés dans *Le Cri du sablier*, au premier chef cette scène, déjà commentée, où elle expose les motivations de sa mère dans le choix du prénom : « J'aimerais lui clouer le bec dit-elle en s'approchant l'oreiller à la main. C'est ainsi que la mère nomma Chloé la fille de l'aume parce qu'il était quand même grand temps de se décider Madame dit le pédiatre reprenez donc un Temestra. » (*CS*, 28) D'ailleurs, à en croire l'auteure de *La Règle du Je*, « Chloé Delaume » n'est pas née d'une mère, mais de

---

[57] Le rapport de Chloé Delaume avec son patronyme se complexifie encore lorsqu'elle révèle, dans *La Règle du Je*, qu'elle est née sous un autre nom que Nathalie Dalain : « Jusqu'à l'âge de sept ans, j'avais un nom : Nathalie Abdallah. […] De temps à autre le prénom pouvait être prononcé. C'était le patronyme qui, pour ma mère, relevait de l'innommable […]. » (Chloé Delaume, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 10)
[58] *Ibid.*, p. 6.
[59] *Ibid.*, p. 5.

deux pères. Prenant à la lettre la topique de la filiation élective qui traverse la littérature contemporaine[60], elle se revendique de l'ascendance de Boris Vian – pour le prénom qui est aussi celui de la protagoniste de *L'Écume des jours* – et d'Antonin Artaud – pour le patronyme inspiré de *L'Arve et l'aume*. Une autre scène de « naissance » peut alors être relatée dans *La Règle du Je* ; plus invraisemblable que celle du *Cri du sablier*, elle demande – ni plus ni moins que la première – à être prise au mot : « Boris Vian se débattait, Artaud aussi, je me souviens. Ils se refusaient sec à m'engendrer, je sais. Je les ai violentés : née de père et de père. Je me suis moi-même engrossée[61]. »

La coexistence de ces deux récits de naissance pose avec insistance la question de la fiabilité référentielle des événements relatés dans *Le Cri du sablier*. Deux options herméneutiques se dessinent, soit que l'on considère l'œuvre d'un point de vue endogène, auquel cas on accordera une valeur testimoniale au récit du trauma ; soit que l'on considère l'œuvre dans sa totalité, qui la fait alors apparaître comme une pure construction fictionnelle derrière laquelle se cache

---

[60] On songe, bien sûr, aux récits parus chez Gallimard dans la collection « L'Un et l'Autre » : *Rimbaud le fils* de Pierre Michon (1991), *Verlaine d'ardoise et de pluie* de Guy Goffette (1996), *Jusqu'à Faulkner* de Pierre Bergounioux (2002), *Baudelaire en passant* de Didier Blonde (2003), etc. Au sujet de ces filiations et affinités électives, ainsi que de la fiction biographique, intimement liée à ces questions, on pourra consulter les articles que leur consacrent Dominique Viart (notamment « Filiations littéraires » dans *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999, p. 115-139 ; et le chapitre « Fictions biographiques », dans *La Littérature au présent. Héritage, modernité, mutations*, *op. cit.*, p. 99-124.) et Alexandre Gefen (en particulier « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques : XIXe-XXIe siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles : essais de littérature », 2007, p. 55-75. ; et « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Bruno Blanckeman et Aline Mura-Brunel (dir.), *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 305-319), de même que le récent essai de Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010, 196 p.

[61] Chloé Delaume, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 6. En vérité, « Chloé Delaume », lieu d'interrogation identitaire, n'est pas consubstantielle au corps qui l'écrit, ce que confirme l'entreprise singulière qui a mené à l'élaboration de *Corpus simsi* (2003) : « [Suite à l'écriture de *La Vanité des Somnambules*, qui s'achève sur une déflagration] Chloé Delaume, personnage de fiction, se retrouvait expulsée de son corps hébergeant. Le Je réel et le Je fictif ne pouvaient plus cohabiter. » (Chloé Delaume, « S'écrire mode d'emploi », *op. cit.*)

l'auteure véritable, une Nathalie Dalain que l'on se prend à imaginer en marionnettiste tirant les ficelles de Chloé Delaume. Non seulement ces deux voies d'interprétation possibles se révèlent également intenables, mais elles enferment le sens de l'œuvre dans une dialectique dont l'auteure cherche précisément à s'émanciper. En effet, tous les critères permettant habituellement de décider du statut testimonial ou fictionnel d'un texte sont rendus caducs dans le régime radicalement autofictionnel par lequel existe Chloé Delaume.

Par souci de fidélité à l'égard de la force d'autoengendrement revendiquée par Choé Delaume, il faut admettre que l'œuvre qui s'élabore se tient dans un *en deçà* ou dans un *au-delà* d'une dialectique qu'elle rend non-pertinente. Ce qui ne revient pas à soupçonner la « vérité » du trauma que *Le Cri du sablier* restitue, mais à considérer cette dernière comme un moteur poétique, codépendant du texte qui s'élabore, plutôt que comme un substrat factuel simplement véhiculé par lui. De son propre aveu, la complexité de sa prose constituerait justement un moyen maîtrisé visant à dérouter la recherche de la référence et à prévenir le voyeurisme : « Souvent il m'est reproché de faire preuve d'hermétisme, particulièrement en tout début d'ouvrage. C'est pour décourager tous ceux venus à moi en quête de croustillant[62]. » C'est que la question de la légitimité de l'écriture relève non de critères purement biographiques mais avant tout de questions proprement littéraires : la validité éthique du texte réside tout entière dans sa matière même et dans l'étroite intrication des moyens poétiques et de l'objet du récit – peu importe son statut dans l'univers de la référence.

La conclusion à laquelle conduit l'examen du régime énonciatif du *Cri du sablier* semble valide pour les autres textes discutés précédemment : plus que la référence à un trauma biographiquement avéré, plus que l'échafaudage d'un univers fictionnel mimétique visant à « reproduire » ou à « refléter » le monde,

[62] *Ibid.*, p. 66.

c'est la mise en cohérence du geste d'écriture et de l'objet du récit qui donne sens à chacun des dispositifs textuels dans leur singularité. D'évidence, la vérité à laquelle aspirent ces auteurs n'est pas d'ordre testimonial, mais relève d'une poétique soumise, comme l'est le style, à une exigence éthique. Encore faut-il distinguer, avec Alain Badiou, l'éthique de la communication d'une éthique plus radicale, conçue comme « fidélité à l'événement » : là où la première édicte les normes fonctionnelles qui président à l'expression publique de l'opinion (à laquelle répond le régime testimonial), la seconde consiste en un processus de vérité qui « *ne se communique pas* », mais à l'égard duquel il doit y avoir *rencontre*[63]. Pour Badiou,

> Être fidèle à un événement, c'est se mouvoir dans la situation que cet événement a supplémentée, en *pensant* (mais toute pensée est une pratique, une mise à l'épreuve) la situation « selon » l'événement. Ce qui, bien entendu, puisque l'événement était en dehors de toutes les lois régulières de la situation, contraint à *inventer* une nouvelle manière d'être et d'agir dans la situation. […] La fidélité événementielle est rupture réelle (pensée et pratiquée) dans l'ordre propre où l'événement a eu lieu (politique, amoureux, artistique, scientifique…)[64].

Une telle définition de l'éthique permet de penser la vérité de la littérature hors des critères externes qui en certifient le caractère fictionnel ou testimonial, dont on a vu de quelles manières les œuvres s'y soustraient ou s'en émancipent. Les démarches d'écriture et les récits dans lesquels elles s'incarnent invitent plutôt à considérer l'*en-soi* du texte littéraire[65], sans chercher à dénouer le rapport complexe et ambigu qu'il entretient avec l'univers de la référence, en particulier biographique. De sorte que chacun des récits peut, de plein droit, être envisagé

---

[63] Alain Badiou, *L'Éthique. Essai sur la conscience du Mal*, Paris, Hatier, coll. « Optique philosophie », 1993, p. 47. L'auteur souligne.

[64] *Ibid.*, p. 38-39.

[65] Ce qui ne revient pas à postuler la clôture du texte sur lui-même, comme l'ont fait les Nouveaux Romanciers, mais simplement à adopter, pour la macrostructure qu'est le récit, la même perspective que celle privilégiée dans l'étude de la sémiologie du style – et qui consistait, pour mémoire, à considérer la tension, interne à l'énoncé, entre la dénotation et l'exemplification, plutôt que de s'attacher à des critères externes de convenance (subjectivité individuelle, normes et codifications génériques) – pour qualifier le rapport du texte au monde ; rapport qui, s'il n'est jamais désavoué, se révèle souvent problématique et complexe.

comme l'un de ces « ordres propres où l'événement a eu lieu » – tant il est vrai que pour tous les textes du corpus, quel que soit leur régime d'énonciation, l'« événement » que constitue le scandale de la souffrance enfantine constitue une « rupture » fondatrice de leur économie diégétique et poétique. Ainsi déplacée dans l'ordre littéraire, l'éthique comme fidélité à l'événement consiste à inventer une « nouvelle manière d'être et d'agir dans la situation », qui est, en littérature, une nouvelle manière de *dire*, mais aussi une nouvelle manière de *raconter*.

5.2.2 Malaises dans la narration

L'un des textes du corpus convoqué pour ce travail ne figure pas dans le dernier développement : à la différence des cinq autres récits, il ne met pas en œuvre les mêmes stratégies visant à déjouer les critères de certification du régime fictionnel ou testimonial. En effet, *Un petit viol* de Ludovic Degroote ne problématise pas son propre ancrage biographique : rien, dans le texte ou le paratexte, n'incite à douter de l'authenticité des faits rapportés ou à remettre en question le rapport d'identité qui unit l'auteur, le narrateur et l'enfant qui a subi les attouchements de *des couillus*. Pour autant, le texte élaboré par Degroote, plus que tout autre des récits considérés, travaille contre sa propre édification : à l'impossibilité de nommer de manière satisfaisante les actes auxquels il a malgré lui participé répond la difficulté d'en arranger le récit de telle sorte que sa structure épouse leur caractère radicalement irrationnel :

> car le problème c'est le problème du sens
> où met-on le sens
> comment met-on du sens
> quel sens peut-on mettre (*UPV*, 56)

Le recueil de fragments est organisé par deux mouvements antagonistes. D'une part, il est animé par l'ambition d'interroger par l'écriture l'opacité des événements dans l'espoir de leur trouver un sens :

> […] je suis incapable de mettre de l'ordre là-dedans je n'en mettais pas alors pourquoi en mettrais-je aujourd'hui si ce n'est que j'aimerais y voir clair là où c'est opaque par définition
>
> à considérer qu'il puisse y avoir de la clarté quelque part
>
> ce qui signifierait qu'il y ait un sens
>
> les choses auraient un but (*UPV*, 52)

Mais cette tentative ne peut se solder autrement que par un échec : « j'ai beau retourner ça dans tous les sens le répéter le décliner je ne parviens ni à comprendre ni à clarifier » (*UPV*, 72) D'autre part, cette intention se trouve constamment freinée par la conscience inquiète que le récit risque à tout moment de trahir le caractère indicible de sa souffrance en lui conférant malgré lui un sens artificiel : « crainte que ce texte ne les fige comme si les choses pouvaient s'expliquer qu'il prétende porter une dimension rationnelle qui les épuise » (*UPV*, 26).

Cette recherche toujours frustrée d'un sens dans le chaos donne lieu à des choix formels singuliers destinés à maintenir irrésolue l'aporie qui fonde l'entreprise d'écriture. L'enjeu, pour Degroote, consiste à mettre au point un dispositif narratif – mais l'on verra combien cet adjectif est à prendre avec d'infinies précautions pour décrire ce texte – apte à déjouer la machinerie lourde du récit dans sa forme canonique, sans pour autant sacrifier complètement la transitivité du texte. Raconter *à la fois* le trauma et la difficulté de sa mise en récit, c'est la gageure impossible qu'impose pourtant la fidélité à l'événement, corollaire narratologique des enjeux énonciatifs et stylistiques examinés dans les chapitres précédents.

L'adoption d'une écriture fragmentaire constitue sans aucun doute la manifestation la plus immédiatement évidente de cette émancipation des formes

canoniques du récit. Dans les premières pages du texte, le narrateur justifie d'ailleurs la pertinence de ce type de composition par la matière à laquelle l'écriture est tenue de se confronter :

> tout ça tant de désordre que pas possible d'en faire un récit d'où nécessaire de fragmenter ça comme ça vient ou alors faudrait-il dégotter une sorte d'alphabet pour trier que ça devienne mon désordre un désordre que j'aurais organisé ou dont je me croirais maître ou quelque chose qui aurait du sens comme s'il y avait un début et une fin surtout une fin
>
> tout ça désordre
>
> tant de désordre (*UPV*, 17)

Forme et contenu s'ajustent pour que le désordre de la référence événementielle soit traduit dans une écriture tout aussi peu structurée – ou plutôt, pour laquelle le désordre fait structure. En cela, Degroote s'inscrit dans une tradition littéraire puissamment investie au XXe siècle[66] – mais dont les origines remontent au moins aux *Pensées* de Pascal – qui a fait du fragment la forme privilégiée de la transposition des mouvements confus de la psyché, en particulier de l'anamnèse, dont on a progressivement acquis le sentiment qu'elle ne pouvait être autrement qu'imparfaite, lacunaire, incomplète – en un mot : fragmentaire.

Or chez Degroote, le désordre qui affecte le souvenir, s'il repose bien entendu sur les défaillances d'une « mémoire qui vous lie ça en fagots mal rangés » (*UPV*, 87), se trouve avant tout exacerbé par la nature même de ce souvenir, qui se dérobe à la raison et oppose aux structures du récit une résistance opiniâtre. De sorte que l'écriture fragmentaire apparaît comme une condition formelle minimale mais non suffisante pour traduire non seulement les écueils de l'anamnèse, mais aussi, et surtout, l'événement insensé et confondant qu'elle vise. Degroote doit donc inventer des moyens formels aptes à radicaliser l'effet pragmatique du fragment, c'est-à-dire aptes à rendre encore plus perceptible la vertigineuse volatilité du sens.

---

[66] À ce sujet, voir l'ouvrage de Pierre Garrigues, *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995, 508 p.

Prises en elles-mêmes, les unités phrastiques et fragmentaires d'*Un petit viol* entretiennent des rapports ambigus avec leur cotexte. Soustraite aux règles de ponctuation, la phrase n'est plus aisément perceptible et se dissout dans le fragment, qui demande dès lors à être considéré comme l'unité discursive de base du texte. Celui-ci repose sur les marques ostentatoires de fracture : retour à la ligne, blancs. Or, dans *Un petit viol*, ces fractures ne sont pas toutes semblablement investies de sens. Si elles servent souvent, et en toute logique, à distinguer des passages qui n'entretiennent entre eux qu'un lien logique ténu, elles peuvent aussi bien, au contraire, renforcer la cohérence d'une séquence, en soulignant les traits que plusieurs fragments ont en partage. L'anaphore, par exemple, gagne en visibilité lorsque les propositions qu'elle inaugure sont séparées entre elles par une retour à la ligne :

> baisse-le
> baisse-le que je t'apprenne la vie
> baisse-le que je te voie
> baisse-le que le monde te voie (*UPV*, 54)

Plus étonnant encore – et l'on verra bientôt l'incidence de ce genre de fractures sur l'économie globale du texte –, la structure d'un raisonnement peut subir d'importantes dislocations lorsque les propositions qui le composent sont isolées en fragments autonomes :

> souvent on croit que ce qu'on vit est unique
> or il y a bien des choses dont on se passerait de les vivre autrement
> car la vie ne vous apprend pas
> c'est vous qui apprenez (*UPV*, 63)

Ces ruptures franches mais apparemment arbitraires et l'indistinction des unités phrastiques participent de la même volonté de soustraire la prose aux règles habituelles d'agencement qui en garantissent la lisibilité la plus immédiate. En introduisant de la discontinuité dans la cohérence argumentative et en estompant les contours d'unités phrastiques autonomes, Degroote semble opérer un travail

d'opacification de la prose de manière à troubler l'accès direct au sens et à reproduire dans le texte un vertige interprétatif analogue à celui que lui cause son « petit viol ».

En vérité, la référence événementielle résiste beaucoup plus fortement au *logos* pour que la forme fragmentaire seule, y compris lorsque ses effets pragmatiques sont exacerbés, suffise à en rendre compte. Car les attouchements subis par Ludovic perturbent non seulement le rapport de l'unité (phrastique ou fragmentaire) avec son cotexte, mais plus généralement toute volonté d'organisation cohérente des fragments pris dans leur ensemble. À rebours de ce qu'ont pu promouvoir les théoriciens formalistes et structuralistes, pour qui, depuis Propp, le récit est structuré par des actions, des « fonctions », qui dynamisent la narration, la mettent en marche ou la relancent[67], dans *Un petit viol*, l'événement (pris, cette fois, dans une acception plus volontiers phénoménologique que narratologique) est, au contraire, ce qui fait obstacle à la progression narrative, dans la mesure où il fragilise les fondements mêmes de la logique du récit.

L'incapacité dans laquelle se trouve le narrateur de répartir de manière assurée les rôles de bourreau monstrueux et de victime innocente, de même que sa difficulté à statuer sur sa responsabilité dans les actes pervers subis, le conduisent à réfuter le ressort le plus puissant du récit, la causalité : « j'ignore si ce que je suis est la cause ou la conséquence » (*UPV*, 81). Cette fragilisation du principe de causalité entraîne l'étiolement de la téléologie, perceptible notamment

---

[67] Voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, traduit du russe par Claude Ligny, Paris, Gallimard, 1970, coll. « Bibliothèque des sciences humaines, 247 p. Paul Ricoeur consacre le deuxième chapitre de *Temps et récit II* à ces grammaires formalistes et structuralistes du récit (« Les contraintes sémiotiques de la narrativité », dans *Temps et récit II. La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984, p 49-91.).

dans l'espoir déçu de parvenir, par l'écriture, à un dénouement, au double sens d'achèvement et d'éclaircissement :

> quand bien même je m'arrêtais ce soir je n'en aurais pas fini avec ça alors que contrairement à tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent dont je sais que l'inachèvement est ouvert ça je voudrais que ce soit clos (*UPV*, 89)

Sans téléologie, la chronologie, charpente minimale du récit, perd elle aussi sa valeur structurante :

> j'ignore dans quel ordre ça s'est enchaîné je ne pense pas aux faits car je peux en établir la chronologie je parle d'un ordre qui aurait été là sans que je sache ou le débrouille (*UPV*, 59)

Et l'événement bouleverse si fortement l'ordre temporel qu'il en invalide la vectorisation pour suspendre la parole dans le marasme d'un éternel présent :

> […] j'ai seize ans vingt-cinq ou cinquante ans rien ne bouge (*UPV*, 20)

> […] je suis borné à l'instant que je découvre sans perspective et sans avenir (*UPV*, 50)

> tout paraît devenu arrêté (*UPV*, 83)

Ainsi est-on forcé de reconnaître avec Degroote que le « petit viol » qu'il tente de saisir par l'écriture résiste aux structures canoniques du récit en en infirmant chaque composante : les rôles actanciels, l'intrigue, la progression causale et temporelle, le dénouement.

Une telle crise de la narrativité rend impossible l'ordonnancement des fragments en une suite cohérente. C'est qu'il faudrait, pour organiser cette matière chaotique, lui trouver un sens qui en déterminerait l'ordre, une exigence qui hante l'auteur :

> le sens est une question d'ordre et l'ordre vient comme il peut (*UPV*, 63)

> à chaque ordre son sens (*UPV*, 77)

Or la perception aiguë et angoissante des résistances de l'événement au sens – entendu simultanément dans son acception sémiologique et vectorielle, acceptions

qu'il n'est pas toujours possible ou utile de distinguer – oblige Degroote à prendre acte de l'impossibilité d'une mise en intrigue :

> quoi que j'essaie je ne trouverai jamais ni l'ordre adéquat ni le bon sens
>
> comme quelque chose qui se donnerait juste à être vécu n'aurait jamais dû dépasser le champ de l'expérience et à quoi la faiblesse de mon caractère a donné une dimension exagérée qui depuis me plonge dans la perplexité et ne se redresse aujourd'hui que parce que j'ai mis cette chose en chantier comme si pas naturel comme si moi deux fois coupable à quinze ans de n'avoir pas vu venir la main ni l'homme qui était au bout à quarante-huit ans d'écrire tout ça de relater des faits de chercher à comprendre ce dont je me rends compte que je ne parviens pas à le comprendre que cela reste aussi impénétrable que je le serais si je m'identifiais pleinement à ce moment que dans tous les sens que je le prenne rien ne se laisse saisir de façon sereine et intelligible (*UPV*, 67)

Ce désir coupable et continuellement frustré de trouver ou donner un sens au « petit viol » finit par conduire paradoxalement l'auteur à produire un dispositif opposé à tout ordre et toute cohérence, et allant à l'encontre de la linéarité de la lecture[68] .

De fait, les fragments d'*Un petit viol* semblent s'arranger d'eux-mêmes, sans préméditation, au fil d'une écriture immédiate et ininterrompue : « ne me relis pas me relirai une fois que ce sera fini mais impression forte que c'est surchargé d'incertitudes de répétitions de multiples questions qui me montrent chaque fois démuni » (*UPV*, 45). Certes, en remettre ainsi la structure du texte à celle des mouvements confus et inconscients de la psyché revient à abandonner toute prétention à en maîtriser le sens. C'est pourtant également reconnaître que le « *moi* écrivant » peut constituer une forme minimale de cohérence, en vertu de laquelle la structure des fragments signifie à tout le moins la conscience de l'auteur qui les couche sur la page. Or on sait combien le « petit viol » a perturbé jusqu'au

---

[68] Il n'est pas anodin de le faire remarquer, puisque la pratique littéraire profite désormais de nouveaux supports technologiques dans lesquels s'incarner. Parmi eux, les formes hypermédiatiques, qui autorisent des modes de lecture non linéaires, ouvrent de nouvelles perspectives compositionnelles qu'auteurs et critiques commencent seulement à explorer. Ces nouvelles pratiques littéraires font l'objet des travaux du centre NT2 (Nouvelles technologies nouvelles textualités).

sentiment d'identité que le narrateur avait pour lui-même, la profondeur et l'unicité d'un *moi* stable auquel pourraient se rapporter les fragments épars.

L'espoir de trouver un sens à l'événement cède ainsi progressivement le pas à la certitude de son inexistence. De l'écriture, il n'y a plus lieu d'attendre qu'elle éclaircisse l'irrationnel ; tout au plus peut-elle tenter de répondre à l'exigence d'une fidélité à l'absurde. C'est ainsi que germe, à mi-parcours du texte, l'idée d'une forme qui serait apte à traduire les actes sans transiger sur leur irrationalité :

> faudrait placer tête-bêche deux versions de ce texte pour qu'elles se sucent les intérieurs à chacun son ordre l'essentiel c'est d'en tirer la moelle (*UPV*, 51)

> pour signifier la difficulté de mettre du sens de comprendre sans doute faudrait-il proposer de ce texte deux lectures juxtaposées dans un ordre différent (*UPV*, 57)

De telles propositions jettent un éclairage nouveau sur l'aspect le plus étonnant de la matérialité du livre que le lecteur tient entre ses mains. *Un petit viol* est, en réalité, fait de deux textes placés tête-bêche. Au premier, éponyme – et duquel les extraits cités jusqu'à présent ont été tirés –, s'ajoute un second texte, intitulé *Un autre petit viol*, qui reprend les mêmes fragments, mais en les organisant cette fois dans l'ordre alphabétique établi selon la première lettre du mot qui inaugure chacune des unités.

Cette construction en miroir répond de manière on ne peut plus matérielle à l'exigence de « prendre l'envers comme l'endroit » (*UPV*, 91), en imposant au lecteur de *retourner*, littéralement, le livre. Mais par-dessus tout, le classement des fragments d'après leur ordre alphabétique est le moyen le plus efficace de dérouter toute recherche d'un sens dans la kabbale. Le principe d'organisation des fragments apparaît de manière aussi manifeste qu'il est absurde, de sorte qu'il attente à la fois aux structures canoniques du récit et à la logique du raisonnement : au récit, parce que les prolégomènes de construction causale ou de progression chronologique sont d'emblée neutralisés par la dissémination des

fragments dans lesquels ils pouvaient parfois s'incarner ; à la logique, parce que les ébauches de raisonnement, comme celle précédemment citée, se trouvent semblablement disloquées lorsque les fragments qui en contiennent les propositions sont dispersés.

Si l'on veut malgré tout chercher une cohérence dans le texte d'*Un autre petit viol*, on trouvera bien sûr des séquences de fragments qui se répondent ou qui se font écho par leur thème : celui-ci, même s'il fait achopper la progression narrative, ne cesse jamais de les unir. Mieux encore, l'ordre alphabétique tisse entre les fragments des régularités sonores et rythmiques en imposant au texte un mode de construction anaphorique. La rupture logique causée par la dissémination des unités d'un raisonnement – laquelle rupture devrait être ressentie d'autant plus fortement que les propositions syllogistiques sont inaugurées par un marqueur logique orphelin (« car », « donc », « or », pris absolument[69]) – se trouve ainsi, en réalité, comblée par les échos d'ordre poétique que ces fragments trouvent avec d'autres semblables, formant ensemble une manière de refrain. Si ces séquences échouent à échafauder un raisonnement logique, elles comportent néanmoins des persistances mélodiques aptes à provoquer, dans le meilleur des cas et comme par sérendipité, des éclairs de sens fugitifs et mystérieux :

> car la vie ne vous apprend pas
> car le problème c'est le problème du sens
> car nous ne nous défaisons pas de qui nous sommes (*UAPV*, 14)

> donc je ne pouvais pas savoir
> donc l'amour m'est interdit
> donc le salaud c'est moi (*UAPV*, 26)

[69] Ce qui ne manque pas de faire penser au texte de Chloé Delaume, où l'on a observé que les marqueurs de conséquence se trouvaient également isolés dans des phrases autonomes (voir p. 122). Dans *Les Mains gamines,* on trouve semblable phénomène d'interruption de la pensée par autonomisation des chevilles logiques : « D'autant plus que. » (*MG*, 26) ; « Le vin au moins. » (*MG*, 43) ; « Je le sais, mais. Mais quoi. » (*MG*, 43) ; « Déjà que. » (*MG*, 76)

> or ce détachement-là ligote le corps par la privation qu'il lui impose
> or il y a bien des choses dont on se passerait de les vivre autrement
> (*UAPV*, 67)

De telles séquences où triomphe (modestement) la musicalité du verbe sur la construction rationnellement orchestrée du récit ne manquent pas de rappeler que Degroote est, avant tout, poète.

Si *Un petit viol* est sans conteste celui d'entre les textes considérés qui déjoue le plus efficacement les structures canoniques du récit, on pourrait néanmoins trouver, dans *Tom est mort* de Marie Darrieussecq, une semblable contestation des ressorts logiques (causal et chronologique) de la narration. Car en effet, non seulement la mort de Tom est-elle rétive à toute saisie rationnelle, mais elle paraît avoir réduit la narratrice à un état d'ahurissement et d'hébétement permanent :

> La mort de Tom ne confirme ni n'infirme rien. Elle n'entre dans aucun système. La mort de Tom ne m'a rien appris. J'ai désappris. (*TEM*, 10-11)
>
> Mon petit garçon est mort. Je ne dis pas que j'ai gardé la raison. (*TEM*, 11)
>
> La mort m'a rendue bête. La piqûre, et la mort. Le *malheur* m'a rendue bête. Le *malheur* a grillé mes neurones. Devant le corps de Tom j'ai perdu une partie de mes facultés mentales, je ne parle même pas de ma raison, je parle de mon intelligence, du raisonnement, de a + b + c, du sens commun, de ce je ne sais quoi qui fait qu'on pense, qu'on suit, qu'on est avec les autres. Qu'on est vif, réactif, qu'on pige. Ça ne revient pas. C'est définitif. Un handicap, à vie. Une idiote. (*TEM*, 27)

Cherchant à narrer l'insensé, la narratrice se heurte d'emblée au problème du commencement de son récit :

> Je n'arrive pas à commencer. Dans ma tête tout pense à Tom et les idées mènent à d'autres idées comme les escaliers mécaniques des centres commerciaux à Vancouver, des escaliers à plusieurs embranchements, plusieurs directions, alors qu'il faudrait commencer par le commencement, c'est-à-dire le jour où Tom est mort. La date. Mais rien ne me semble chronologique là-dedans. Remonter le temps, jusqu'où ? Dérouler quoi ? Quel fil irait vers cette conclusion *sans rapport avec le reste* ? Comme si les vies avançaient de façon sérielle, a + b + c… (*TEM*, 16-17)

Une narration sans logique causale ou temporelle, tel devrait être le récit de la mort de Tom. Cette gageure intenable est résolue non par la déconstruction méthodique et radicale du texte, comme c'est le cas chez Degroote, mais par le métadiscours surplombant qu'adopte la narratrice. L'épreuve de la rédaction se superpose à celle du deuil : « Je ne reviens pas en arrière. Je ne veux pas relire. J'essaie d'écrire l'histoire de Tom, l'histoire de la mort de Tom, j'essaie de m'y retrouver, Tom qui est devenu mort, Tom à qui on ne pense plus qu'en sachant qu'il est mort. » (*TEM*, 27) C'est en prenant constamment la mesure de la fracture temporelle qu'a ouverte le drame que la narratrice restitue le vertige que lui cause l'impossibilité d'en organiser la trame de son récit de manière chronologique :

> Le monde tournait à l'envers. Le temps remontait vers sa source. (*TEM*, 16)
>
> le temps était mort. […] La disparition de l'espace, l'espace désintégré, et le temps qui tombe avec. (*TEM*, 60)
>
> Le temps n'a pas passé, il y a mille ans que Tom est mort et il meurt tous les jours. (*TEM*, 158)
>
> Je ne sais pas où est Tom. Je sais qu'il est mort, je sais qu'il n'est nulle part mais la chronologie ? *Quand* est-il ? (*TEM*, 245)

Symptomatiquement, le mot « *after* », qu'elle n'arrive pas à prononcer devant le policier[70], est précisément l'une de ces chevilles logiques qui ont pour fonction d'arrimer deux phénomènes par un lien de conséquence. Or un tel marqueur de relation chronologique ou causale est rendu non pertinent devant la mort de Tom, cette « chose impensable, qui n'entre dans aucun système, une chose qui n'a pas de sens, tapie au fond des cavernes, et qui surgit, hurlante, dévorante. » (*TEM*, 18) La téléologie narrative est, elle aussi, invalidée. Non pas qu'elle soit absente du récit – en témoignent ces passages : « Sydney, ville civilisée, où Tom va mourir dans trois semaines. » (*TEM*, 47) ; « Quand Tom posera le pied en Australie, il lui restera trois semaines à vivre. » (*TEM*, 51) –, mais au contraire parce que sa présence trop manifeste a pour effet de miner toute tension narrative orientée

[70] Voir p. 204-205.

vers un dénouement, lequel est d'emblée révélé par le titre et l'incipit, et, il faut bien l'admettre, constitue plutôt la situation initiale de la « métanarration ». En somme, si *Tom est mort*, à la différence d'*Un petit viol*, continue malgré tout d'être un récit, c'est à condition de considérer qu'il est le récit d'une narration impossible[71].

Si les textes de Degroote et de Darrieussecq sont, plus que d'autres, pétris d'un doute persistant porté sur la possibilité d'accommoder les structures conventionnelles du récit à l'événement traumatique qu'ils cherchent à restituer, les quatre autres textes considérés ont, eux aussi, le souci d'afficher de manière plus ou moins ostensible leur caractère construit. Dans leur variété, tous les dispositifs narratifs ont en commun d'exhiber, sans jamais tenter de la résorber, la fracture qui sépare le temps de l'événement (ou d'avant l'événement) du temps de l'écriture – ou, plus largement, de l'énonciation, puisque les personnages de Pagano et de Sallenave n'écrivent pas. Cette fracture se manifeste souvent de manière explicite par un écart chronologique de plusieurs années, voire de plusieurs décennies, séparant le trauma de son énonciation. Dans *Viol*, la relation incestueuse de Marie-Paule et Lucien précède de plus de cinq ans les entretiens de Sophie et Mado[72] ; la narratrice de *Tom est mort* se met à l'écriture dix ans après le

---

[71] Cette narration impossible n'est pas sans faire penser à la poétique du « ratage » que décrit Marie Darrieussecq pour sa pratique d'écriture : « Il se passe quelque chose avant l'écriture, avant la pensée par phrases, et c'est ce qui est le plus important. C'est cela qui va aboutir à ces quelques pages qui ne sont, au final, que des traces. Qu'une écume, si l'on veut. Le livre est là, mais il a échoué, "je n'ai pas réussi à l'écrire, et pourtant il va rester un livre, mais je ne peux pas faire plus. Et donc je passe au livre suivant." C'est sans fin. » ; « raté, au sens où j'espère que quelque chose se passe dans le ratage » ; « c'est matériellement de l'ordre du ratage, au sens de la rature » (Marie Darrieussecq, « Écrire, écrire, pourquoi ? », *loc. cit.*, p. 6 ; 7 ; 8.)

[72] Les entretiens, qui ont lieu entre septembre 1995 et décembre 1996, font état d'événements qui leur sont de quelques années antérieurs : les attouchements ont commencé en 1987 (*V*, 39), l'arrestation de Lucien a eu lieu le 21 septembre 1991 (*V*, 37), sa condamnation a été prononcée en 1992 (*V*, 171).

décès de son fils[73] ; le trauma vécu par Chloé Delaume précède d'environ dix-huit ans l'écriture du *Cri du sablier*[74] ; les quatre monologues intérieurs des *Mains gamines* s'inscrivent près de trente ans après cette année de CM2 où les attouchements ont eu lieu[75] ; et c'est après un silence de plus de trente ans que Ludovic Degroote entreprend l'écriture d'*Un petit viol*[76].

Ces écarts temporels, les narrateurs (ou locuteurs) se gardent bien de les combler par des procédés narratologiques qui en masqueraient les effets en faisant mine de dévoiler les événements au fil de leur déroulement, comme si l'écriture leur était strictement synchrone. Au contraire, tous assument et affichent cette saisie différée de l'événement, en montrant à l'œuvre les processus de rétrospection par lesquels ils tentent – mais sans jamais y parvenir de manière satisfaisante – d'en reconstituer la trame séquentielle. De fait, l'anamnèse apparaît elle-même comme une construction à la fois falsificatrice et susceptible d'être falsifiée, ainsi qu'en témoignent la palinodie de Mado et, à plus forte raison, le renversement métaleptique qu'effectue Chloé Delaume à la fin du *Cri du sablier*. Ces deux rétractations obligent à tempérer la créance que l'on peut porter au récit rétrospectif, en révélant les manipulations (diversement motivées) auxquelles il risque toujours d'être soumis.

Singulièrement, cette disjonction entre le temps de l'écriture et le temps de l'événement est également attestée par Philippe Forest, lui qui commence

---

[73] Dans les premières entrées du carnet qu'elle se met à rédiger, la narratrice prend constamment la mesure de la décennie écoulée depuis la mort de Tom : « On n'a pas fini, je ne dis pas qu'il faut dix ans. Je ne dis rien. […] Je ne dis pas qu'il faut dix ans. Tom avait quatre ans et demi, ça dépend de quoi? » (*TEM*, 9) ; « Dix ans à ressasser le vide » (*TEM*, 13) ; « Avant hier sur la plage je me suis reposée pour la première fois depuis dix ans. » (*TEM*, 15).

[74] La narratrice raconte à vingt-sept ans (*CS*, 79) un trauma dont on peut déduire qu'il a eu lieu lorsqu'elle avait neuf ans (*CS*, 68).

[75] « […] trois décennies en arrière » (*MG*, 125) ; « il y a plus de vingt-cinq ans. Presque trente. » (*MG*, 137)

[76] « ouverture du chantier le vingt-huit juin deux mille sept soit trente-trois ans et huit mois après ce mercredi soir d'automne disons trente-cinq pour simplifier […] » (*UPV*, 8)

pourtant à rédiger *L'Enfant éternel* le jour même du décès de sa fille[77]. Si le fil du récit suit pas à pas la progression de la maladie, son énonciation, elle, est d'emblée placée dans une autre temporalité que celle qui était encore valide du vivant de Pauline. C'est l'incipit du récit :

> Je ne savais pas. Ou alors : je ne m'en souviens plus. Ma vie était cet oubli, et ces choses, je ne les voyais pas. Je vivais parmi des mots – insistants et insensés, somptueux et insolents. Mais je m'en souviens : je ne savais pas. J'habite maintenant ce point du temps. (*EÉ*, 13)

Le récit de Forest, comme les autres textes considérés, s'élabore depuis un « après » qui, bien qu'il ne soit pas motivé par un écart temporel significatif, repose néanmoins sur une fracture phénoménologique provoquée par la mort de l'enfant :

> La mort est la vérité de l'instant. Elle pénètre le temps, elle l'enveloppe. Elle devient le temps. Dans l'insaisissable et continuelle accumulation des secondes, il y en a une qui se tient seule et donne leur nom à toutes les autres. Le futur ne glissera plus dans l'écluse du présent pour devenir passé. Le présent ne déplacera plus vers l'avant sa perpétuelle frontière absorbeuse d'être. L'« avant » et l'« après » se font face. […] L'événement même de la mort n'est pas à l'intérieur de la durée. Il se loge dans sa brièveté théorique d'éclair. (*EÉ*, 392-393)

Si l'on me permet de dériver un néologisme de la notion de « paratopie » que théorise Dominique Maingueneau, on trouvera qu'une topique de la « parachronie » traverse le texte de Forest et, à divers degrés, l'ensemble du corpus. Il est vrai que Maingueneau distingue plusieurs types de paratopies, parmi lesquelles, aux côtés de la « paratopie spatiale » et de la « paratopie d'identité », il reconnaît l'existence d'une « paratopie temporelle » qui « repose sur l'anachronisme : mon temps n'est pas mon temps. On y vit sur le mode de l'archaïsme ou de l'anticipation : survivant d'une ère révolue ou citoyen prématuré d'un monde à venir[78]. » Or, contrairement à cette « paratopie temporelle » qui fait

---

[77] À la fin du récit, on trouve la mention « Sainte-Cécile, 25 avril-25 juin 1996 » (*EÉ*, 398), tandis qu'on peut lire, dans *Tous les enfants sauf un* : « C'est ainsi que notre fille est morte dans la matinée, je m'en souviens, du 25 avril 1996. » (Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, *op. cit.*, p. 26.)

[78] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 87.

se confronter deux époques distinctes, la « parachronie » telle qu'elle apparaît dans le corpus considéré repose non pas sur l'inscription de l'énonciateur à un moment ou un autre de l'Histoire – ce n'est pas le cas du narrateur de *L'Enfant éternel* –, mais sur une rupture, plus ou moins forte selon les textes, entre deux façons de concevoir et de ressentir le temps, deux expériences du temps incompatibles l'une à l'autre et partagées par l'événement traumatique. Au temps vectorisé qui était valide avant le trauma – et dont l'enfance, en ce qu'elle présage d'une maturité à venir, fournissait le symbole – succède un temps « statique », repoussé hors de l'histoire (entendue simultanément au sens de « chronologie » et de « diégèse ») en même temps que l'enfance est bafouée[79]. Le sablier fracassé à la fin du texte de Delaume en fournit une métaphore particulièrement expressive : « Car le temps est achevé. Le temps tire à sa fin. Le sablier s'effondre mon papa ma Babel ma langue ne fourche plus je ne tourne plus rien. […] C'est le sablier même qui beugle le dénouement. » (*CS*, 121).

Pour Philippe Forest, dont le récit de *L'Enfant éternel* est, plus que les autres textes considérés, émaillé de réflexions métatextuelles, les structures canoniques du récit, *a fortiori* lorsqu'elles sont modélisées dans la forme romanesque, imposent

---

[79] Sur ce point, les récits étudiés méritent d'être rapprochés du corpus rassemblé par Lionel Ruffel dans son essai *Le Dénouement* (Lagrasse/Paris, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005, 107 p.). Analysant les temporalités complexes déployées dans plusieurs œuvres emblématiques de cette *fin-de-siècle* qu'est le tournant du XXIe siècle (celle d'Antoine Volodine, de Pierre Guyotat, de Valère Novarina, d'Olivier Rolin, entre autres), Ruffel y trouve le symptôme littéraire d'un sentiment assez largement partagé dans les milieux intellectuels : la chute du mur de Berlin en 1989 et le déboulonnage des statues de Moscou en 1991 auraient signé l'épuisement de l'histoire. Le défi que relèvent diversement les auteurs étudiés par Ruffel naît de la volonté de méditer et de donner forme au déficit de sens qui caractérise le temps contemporain : « Dans ce contexte de profond désarroi, face à l'écroulement, des œuvres se sont écrites, des œuvres ont pensé ce qu'il était le plus difficile de penser : la transformation des paradigmes historiques, esthétiques et politiques. » (*Ibid.*, p. 13.) Devant le corpus de textes rassemblés pour le présent travail, on pourrait proposer l'hypothèse que la fin absurdement prématurée de l'enfance provoque un semblable désarroi, cette fois affectant non pas prioritairement l'histoire et les grands programmes idéologiques qui en ont dynamisé la marche, mais le domaine intime, ébranlé par une rupture traumatique qui affecte la permanence de l'identité généalogique et familiale, ainsi que la constance et la cohérence de l'identité du sujet.

au vécu un formatage narratif et topique doublement inconfortable. Une fois transposées dans le roman, les rares cohérences fortuites qui surgissent dans le réel sont toujours susceptibles de passer pour des artifices un peu grossiers. C'est l'un des passages les plus touchants de *L'Enfant éternel*, où sont conjugués le profond désespoir que cause au narrateur la mort de sa fille et le désarroi qu'il ressent devant l'usure des formes et motifs par lesquels il faut bien, pourtant, narrer l'inouï. La neige, dont la blancheur connote la pureté en même temps que la glaçante fatalité de la mort annoncée, constitue, avant d'être un *leitmotiv* du roman, un élément descriptif donné pour factuel :

> Dans ce récit, la neige revient, je le sais, avec l'obstination d'un procédé grossier de romancier. Comme s'il fallait souligner avec insistance la cohérence froide d'un destin déjà joué. Qu'y puis-je si depuis trois mois Paris s'est installé dans un hiver inhabituel ? Devrais-je taire cette pluie perpétuelle de flocons qui, depuis le début, nous accompagne ? Et les précipitations glacées qui ont marqué le recommencement de la maladie ? Dois-je omettre cette image qui ne s'efface pas : la couche blanche épaisse recouvrant les terrasses de l'Institut et l'ovale creusé des pas dans la nappe de neige salie ? Faut-il par souci de vraisemblance psychologique taire au lecteur les pensées du narrateur, ne pas lui confier qu'au volant de sa Clio bleu marine, ce jeune père de famille alors qu'il rétrograde et décélère, tandis qu'il emprunte la bretelle de sortie qui conduit à Eurodisney, se cite mentalement et pour lui-même les dernières lignes de *Dubliners* : « The snow falling faintly and faintly falling like the descent of their last end upon all the living and the dead » ? (*EÉ*, 325)

Le roman et le réel sont si délicatement intriqués qu'il est difficile de savoir ce qui, de la forme littéraire ou de l'expérience vécue, impose sa structure à l'autre. Car avant d'être ainsi transformée en *leitmotiv*, la neige, au moment même où elle tombait, n'était-elle pas *déjà* rendue signifiante en vertu d'une grille interprétative préparée par la littérature, notamment par cette phrase de Joyce que le narrateur récite mentalement et qui confère à la lente chute des flocons une dimension pathétique et des résonnances métaphysiques ?

Si la forme romanesque risque de faire passer pour artificielles des cohérences factuelles, ce n'est pas pour autant qu'il faille considérer comme naturelle la narration rétrospective d'un trauma. Du seul fait qu'elle est cognition, la mise en récit déforme l'événement qu'elle entend pourtant rendre, ce dont

Forest est bien conscient : « Toute opération mentale est trahison, transposition, traduction. Le vivant devient être de fiction, simulacre que l'on fait vivre parce qu'il retient en lui la forme hallucinée de celui qui a été. » (*EÉ*, 226) Le malaise qu'éprouve Forest devant la forme romanesque est doublement insurmontable : à trop se méfier de son hypocrisie, auteur et lecteur risquent de négliger les vérités que le roman est malgré tout susceptible de receler ; mais à s'abandonner avec trop de confiance au récit, ils risquent tout autant de relâcher leur vigilance devant la duplicité inhérente au dispositif narratif. Dix ans après l'écriture de *L'Enfant éternel*, Philippe Forest revient, dans l'avant-propos de *Tous les enfants sauf un*, sur l'écriture de son premier récit, pour désavouer le choix de la forme romanesque :

> Depuis, je me rappelle avoir plusieurs fois pensé que je devrais reprendre ce récit, lui donner une forme qui convienne davantage à ce que j'aurais dû dire mais que l'immédiateté du désespoir m'avait interdit d'exprimer comme il convient. Je ne me suis jamais relu. Cela n'est pas nécessaire. Je sais bien que j'ai mal dit, mal fait. Un roman me paraissait l'évidence. Mais cette évidence est aujourd'hui très lointaine. Il me semble qu'il aurait fallu tout présenter sans aucun artifice : dire très directement les événements tels qu'ils se sont déroulés de manière à faire entendre, sans littérature, ce que, dans le monde d'aujourd'hui, peuvent signifier la maladie et la mort d'une enfant. J'ai pensé parfois que lorsque dix ans auraient passé je pourrais raconter à nouveau ce qui nous était arrivé. Et que, si j'en étais capable, je le ferais alors comme il fallait. Simplement, je ne pensais pas que dix ans passeraient aussi vite. Et que tout ce temps m'aurait laissé à ce point inchangé[80].

La « parachronie » est durable : du temps d'après la mort de Pauline, ce temps d'après le temps vectorisé, on ne peut attendre qu'il exerce l'action bénéfique que la sagesse populaire tend à lui reconnaître. Immédiatement après ou dix plus tard, le scandale de la perte demeure tout aussi inénarrable, tout aussi rétif à sa

---

[80] Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, *op. cit.*, p. 9-10. Ce rejet de la forme romanesque est étayé plus loin dans l'essai : « Ce que dit dans le monde d'aujourd'hui la mort d'une enfant, écrire a immédiatement constitué pour moi la manière de le comprendre et de l'exprimer. Mais, donnant forme esthétique à l'inintelligible, le roman lui devenait aussitôt infidèle. Il en faisait de la littérature, c'est-à-dire peu de chose. Et tout se soldait par une vague poésie. Du coup, le roman devenait complice du mensonge auquel il prétendait opposer la vérité de sa parole. L'insupportable, il le récupérait au sein de sa propre rhétorique pour le constituer en un objet ambivalent : donnant figure à la mort, il lui accordait certes le droit de cité dans la société des vivants mais il n'y parvenait qu'à la condition de lui conférer le statut d'une représentation recevable par cette même société – et selon les règles fixées par celle-ci. » *Ibid.*, p. 171.

transposition dans une forme romanesque. Tiraillée entre le temps de son objet et le temps de son énonciation, l'écriture peine à effectuer cette « synthèse de l'hétérogène[81] » qui, selon Ricoeur, définit l'intrigue du récit. En cela, la scène d'énonciation « parachronique » apparaît aussi fondamentalement *intenable* que celle qui, selon Maingueneau, caractérise la paratopie littéraire : « Ainsi la paratopie n'est-elle moteur d'une création que si elle implique la figure singulière de l'*intenable* qui rend nécessaire cette création. L'énonciation littéraire est moins la triomphante manifestation d'un moi souverain que la négociation de cet intenable[82]. »

« La triomphante manifestation d'un moi souverain » : cette formule qui résume ce en regard de quoi se gagne la spécificité de l'énonciation littéraire rappelle opportunément la conclusion à laquelle avait précédemment conduit l'étude du brouillage entre fiction et témoignage. L'énonciation littéraire s'inscrit sur un terrain épistémologique original, distinct de celui balisé par les partis pris de la singularité du sujet et de la propriété privée de la souffrance – ces partis pris constituant, en revanche, le socle des croyances sur lesquelles s'édifie la survalorisation contemporaine du régime testimonial. Si bien qu'on en vient à nouveau à percevoir la distance prise par les textes considérés à l'égard du régime testimonial, cette fois non pas en considérant le paramètre de la fiction et les stratégies de brouillage auxquelles il est soumis (ruptures du pacte testimonial, flottements référentiels, incohérences paratextuelles, etc.), mais bien plutôt en

---

[81] « L'imagination est cette compétence, cette capacité à produire de nouvelles espèces logiques par assimilation prédicative et à les produire en dépit de – et grâce à – la différence initiale entre les termes qui résistent à l'assimilation. Or l'intrigue nous a révélé aussi quelque chose de comparable à cette assimilation prédicative : elle nous est apparue aussi comme un « prendre ensemble » qui intègre des évènements dans une histoire, et qui compose ensemble des facteurs aussi hétérogènes que des circonstances, les caractères avec leurs projets et leurs motifs, des interactions impliquant coopération ou hostilité, aide ou empêchement, enfin des hasards. Chaque intrigue est une telle synthèse de l'hétérogène. » Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1986, p. 21-22.

[82] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 90.

observant combien ces textes, par la singularité de leur forme ou par le commentaire métatextuel qu'ils déploient, ébranlent le paradigme causal et temporel qui fait fonctionner le récit d'ordre testimonial et lui confère sa cohérence.

Ces conclusions que l'on peut tirer de l'étude du brouillage entre régime fictionnel et régime testimonial et des perturbations auxquelles est soumise la forme canonique du récit ne sont pas totalement originales. René Audet fait état de la « relation intime » qui unit fictionnalité et narrativité :

> Cette accointance [du fictionnel et du narratif dans les œuvres littéraires] est d'autant plus forte qu'elle est forgée à partir d'une relation réciproque de dépendance. La mise en récit appelle fréquemment une mise en situation fictionnelle, qu'expliquerait la trahison inévitable du réel par le langage ou la simple volonté d'inscrire l'anecdote dans l'imaginaire. À l'inverse, l'élaboration d'une fiction prend pour support commun celui de l'intrigue, de l'inscription temporelle et causale du discours narratif, au sein duquel un parcours des contrées fictionnelles peut être proposé. Une telle circularité tend à perpétuer dans le discours la confusion entre les paramètres fictionnel et narratif, d'autant que l'hégémonie romanesque agit comme facteur de maintien de cette perception[83].

En dépit du fait que les théories de la fiction et du récit se sont développées dans une relative autarcie, la production littéraire contemporaine oblige à faire travailler ensemble les deux paramètres et leurs appareils critiques respectifs :

> Les travaux des dernières décennies, tant en théorie narrative qu'en théorie de la fiction, ont vite fait de distinguer – avec raison – la construction d'une œuvre en fonction d'un paradigme temporel et causal et la référentialité des individus logiques qu'elle rassemble. Or, il s'avère que, par un travail de déplacement tout aussi important sur la variable fictionnelle (référentialité floue, frontières du biographique, stratégies métafictionnelles, etc.), les ouvrages contemporains ont rendu cette fictionnalité particulièrement problématique, à l'instar de l'investissement noté pour le discours narratif. Notre hypothèse se situe ainsi à la conjonction de ces paramètres et de leur dérive : l'utilisation singulière du récit en littérature contemporaine pourrait être le fait d'une fictionnalité problématique des textes, qu'il importerait donc d'étudier conjointement avec le paramètre narratif[84].

---

[83] René Audet, « La fiction au péril du récit ? Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité », *Protée*, vol. 34, nº 2-3, « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles » (2006), p. 194-195.
[84] *Ibid.*, p. 194.

De fait, l'analyse du corpus n'a cessé de montrer l'étroit entrelacement entre les variables de fictionnalité et de narrativité. Chez Chloé Delaume, la métalepse trouble à la fois la référentialité du texte et le feuilleté instanciel ; chez Emmanuelle Pagano et Danièle Sallenave, le partage de l'autorité narrative ou énonciative, par lequel l'auteur adopte la voix, voire pénètre la conscience de plusieurs personnages à la fois, signale une part indéniable de fiction ; tandis que chez Ludovic Degroote, Philippe Forest et Marie Darrieussecq, la recherche d'une sincérité dans l'écriture conduit au rejet des ressorts conventionnels de la narrativité.

Chacun des textes étudiés cherche ainsi à défricher un espace discursif qui s'émancipe à la fois des formes du romanesque canonique – de la « fiction narrative » – et de l'orthodoxie du régime testimonial – du « récit factuel et autobiographique ». C'est encore Philippe Forest qui, dans *Tous les enfants sauf un*, résume le plus clairement cette double exigence d'affranchissement. Sa condamnation de ces deux formes de mise en récit fait fond sur une critique incisive de l'idéologie thérapeutique, qui assigne à la littérature une fonction curative. S'appuyant sur sa propre expérience, il reconnaît que l'écriture de *L'Enfant éternel* n'a pas opéré ce miraculeux soulagement de l'âme, vertu que d'aucuns attribuent à l'écriture du trauma :

> Moi aussi, comme tout le monde, j'ai fait un roman de ma vie et j'ai voulu que ce roman dise l'inexpiable crime de la mort d'une enfant. […] Écrivant, j'ai donné forme à l'informe d'une expérience sans rime ni raison et à laquelle j'ai pourtant conféré l'apparence d'un roman. Mais le livre refermé, je me trouvais tout aussi démuni qu'avant. Sauvé ? Certainement non. Guéri ? Même pas. Vivant ? Tout juste[85].

De même, il critique vivement l'hégémonie contemporaine du témoignage et ses fondements idéologiques, stigmatisant en particulier son caractère mercantile, son positivisme social et son optimisme naïf :

> Toute la prospère industrie éditoriale et télévisuelle du témoignage repose sur cette croyance : le livre est censé guérir l'auteur et donc le lecteur. […] La loi est

[85] Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, *op. cit.*, p. 169.

> aisément vérifiable : un livre sur la souffrance et sur la mort ne peut connaître le succès que s'il repose sur une telle convention, s'il souscrit à un tel pacte. Autrement dit : si la parole qu'il propose est susceptible d'être reversée au compte du grand optimisme social. […] C'est toute la théorie de ce que l'on nomme la « catharsis » – devenue pour les classiques le fondement indiscuté d'une vision morale de la littérature qui soigne l'homme du mal et lui montre le bien. L'œuvre littéraire est ainsi censée transformer le chaos en ordre, résoudre les contradictions qui déchirent la réalité et faire entendre enfin une parole de consolation et de réconciliation[86].

Dans ces passages de *Tous les enfants sauf un*, Forest se dresse contre une certaine idée de la littérature telle qu'elle semble être promue par les acteurs d'une industrie culturelle dont la morale mièvre s'inféode ce qui finit par apparaître comme une forme de bien-pensance conformiste – dont Degroote n'hésite pas à invectiver les thuriféraires : « les cons me disent écrire pour toi c'est une thérapie » (*UPV*, 55). Chloé Delaume n'est pas en reste : elle aussi conteste violemment l'idéologie thérapeutique, qui réduit l'autofiction à n'être qu'un traitement curatif du trauma. Dans *La Règle du Je*, elle rapporte une anecdote : une lectrice qui lui témoigne une admiration mêlée de commisération professe sentencieusement que « la littérature peut-être une forme de résilience ». Delaume réagit ainsi :

> Je me sens insultée. *La résilience est un phénomène psychologique qui consiste, pour un individu affecté par un traumatisme, à prendre acte de l'événement traumatique pour ne plus vivre dans la dépression. La résilience serait rendue possible grâce à la réflexion, à la parole, et à l'encadrement médical d'une thérapie, d'une analyse.* Je me sens souillée, aussi. Comme si sa compassion venait vicier ma démarche[87].

Au sein des cercles plus restreints de la critique et de la pensée universitaires, cette proclamation des vertus curatives de la littérature, et tout particulièrement du récit, est surtout relayée dans les milieux anglo-saxons par le discours des *trauma studies*. Dans son article « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », Anne Martine Parent résume les postulats sur lesquels s'édifie ce discours critique qui puise autant dans la psychiatrie et la psychanalyse que dans les études littéraires et les théories du récit :

---

[86] *Ibid.*, p. 163-164.
[87] Chloé Delaume, *La Règle du Je*, *op. cit.*, p. 65. L'auteure souligne.

> En effet, puisque le trauma n'a, littéralement, « aucun sens », seul un récit, en tant que « synthèse de l'hétérogène », peut parvenir à y introduire du sens. La mise en récit d'une expérience traumatique est nécessaire à l'intégration du trauma dans l'histoire psychique du sujet ; c'est une étape essentielle du processus thérapeutique dans le traitement du TSPT [trouble de stress post-traumatique]. Toutefois, le propre du trauma consiste précisément en une expérience qui excède le langage et se situe en deçà ou au-delà des mots et, par conséquent, d'un récit. […] Dans ces conditions, la mise en récit représente un immense défi autant narratif que psychique. Comment faire le récit d'une expérience impossible à penser selon les catégories mêmes que présuppose un récit (causalité, séquentialité, etc.) ? Comment faire le récit d'une expérience qui nous est inaccessible, incompréhensible ? Et pourtant, seul le récit peut permettre au sujet de parvenir à une certaine maîtrise de l'expérience traumatique, maîtrise contenue précisément dans et par le récit. C'est par le récit que le sujet tente de « mettre un terme » – c'est-à-dire à la fois « tracer les limites » et « donner un nom » – à son trauma[88].

Certaines des observations formulées par Anne Martine Parent s'accordent avec les remarques précédemment faites à partir des textes considérés dans ce travail : du fait même qu'il résiste à toute saisie rationnelle, le trauma, tel qu'il est traité dans les six récits étudiés, est en effet rétif à sa formalisation tant langagière que narrative. Cependant, les *trauma studies* tendent à promouvoir une conception sous-jacente du texte littéraire et des critères de sa valorisation avec laquelle le corpus analysé ne se conforme pas. Les *trauma studies* reconduisent cette idée optimiste selon laquelle, malgré la difficulté du « défi narratif et psychique » que représente l'écriture d'une extrême souffrance – ou, plutôt, du fait précisément de cette difficulté –, la littérature aurait le pouvoir salutaire de réconcilier le moi fissuré, de suturer les temporalités éclatées, de maîtriser le chaos en y « introduis[ant] du sens ».

À cette vision enthousiaste et confiante quant aux bienfaits thérapeutiques de la littérature, les textes analysés opposent diverses formes de déni. Manifestant une profonde insatisfaction face aux limites et à l'usure du lexique et adoptant un surplomb démystifiant à l'égard des artifices du récit, les auteurs étudiés ébranlent la sereine assurance que l'expérience traumatique puisse ou même doive être

---

[88] Anne Martine Parent, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *loc. cit.*, p. 116-117.

maîtrisée, et que la littérature soit le moyen de « mettre un terme » au trauma. Philippe Forest énonce de la manière la plus radicale cette idée que l'on trouve, au moins en germe, dans l'ensemble du corpus :

> Assigner à la littérature une fonction thérapeutique revient à lui confier la mission de justifier le monde, et d'aider les hommes à se résigner à son scandale, à se faire une raison de son iniquité. Si le livre soigne de la souffrance de vivre, s'il guérit de la douleur du deuil, alors il opère ce tour de passe-passe poétique qui consiste à faire disparaître le scandale dont il naît, à le résoudre en effet et à prohiber toute parole de révolte. Seule une telle littérature est jugée conforme par la société de consolation parce qu'elle accomplit très précisément le programme qui définit celle-ci[89].

Une telle position prend systématiquement le contre-pied des thèses les plus consensuelles qui encensent généralement ce qu'on pourrait appeler une « littérature de la résilience ». Telle que la pratiquent les auteurs étudiés, la littérature n'est pas une pommade anesthésiante appliquée sur la souffrance, encore moins une sourdine étouffant la stridence du réel ou une béquille rationnelle pliant l'inouï aux exigences du *logos*.

Devant la disparition irrémédiable de l'enfance, qui constitue, pour reprendre l'expression de Forest, la plus aporétique des « contradictions qui déchirent la réalité », l'unique chose à laquelle la littérature – et elle seule peut-être – peut encore prétendre consiste à accueillir et à prolonger cette fracture dans l'économie stylistique et narratologique du texte. Suivant la définition qu'en propose Alain Badiou, l'éthique comme fidélité à l'événement suppose une certaine forme d'abandon devant un réel qui excède le sujet : « L'éthique d'une vérité se prononce alors facilement : "Fais tout ce que tu peux pour faire persévérer ce qui a excédé ta persévérance. Persévère dans l'interruption. Saisis dans ton être ce qui t'a saisi et rompu."[90] » C'est parce qu'ils auscultent la plaie ouverte par la perte de l'enfance plutôt que de chercher à la cicatriser, parce qu'ils ne colmatent pas la béance de l'irrationnel, mais en explorent les profondeurs que

---

[89] Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un*, *op. cit.*, p. 165.
[90] Alain Badiou, *L'Éthique. Essai sur la conscience du Mal*, *op. cit.*, p. 43.

l'on peut dire des auteurs étudiés que leur pratique littéraire procède d'une haute exigence éthique.

CONCLUSION

Dans les « Vies des hommes infâmes », Michel Foucault développe une idée de la littérature qui entre en résonnance avec les enjeux qui animent les six démarches d'écriture étudiées dans cette thèse :

> La littérature fait donc partie de ce grand système de contrainte par lequel l'Occident a obligé le quotidien à se mettre en discours ; mais elle y occupe une place particulière : acharnée à chercher le quotidien au-dessous de lui-même, à franchir les limites, à lever brutalement ou insidieusement les secrets, à déplacer les règles et les codes, à faire dire l'inavouable, elle tendra donc à se mettre hors la loi ou du moins à prendre sur elle la charge du scandale, de la transgression, de la révolte. Plus que toute autre forme de langage, elle demeure le discours de l'« infamie » : à elle de dire le plus indicible – le pire, le plus secret, le plus intolérable, l'éhonté[1].

Une telle définition de la littérature rejoint de près les postulats de la sociocritique et de l'analyse du discours : la littérature, *a fortiori* contemporaine, n'est pas cantonnée dans une tour d'ivoire du haut de laquelle elle surplomberait entièrement le monde et les paroles tenues sur lui. Au contraire, elle participe pleinement au vacarme du discours social et ne peut faire autrement que d'en absorber les mots du jour et les mots de passe, les acceptions fossilisées et les formes canoniques, comme elle ne peut éviter de s'alimenter à l'imaginaire social, son répertoire de représentations partagées et son axiologie afférente.

---

[1] Michel Foucault, « Vies des hommes infâmes », dans *Dits et écrits 1954-1988*, t. 3, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994 [*Les Cahiers du chemin*, 1977], p. 252-253.

Or si parmi ces discours la littérature occupe en effet « une place particulière », c'est dans la mesure où elle accomplit un travail que seules ses libertés de composition autorisent : reformuler les axiomes de la doxa ; en les reformulant, les déplacer ; en les déplaçant, rénover les usages conventionnels de la langue et proposer de nouveaux chemins sémiologiques entre les mots et le monde. Outre ses fonctions de « production sociale du sublime », de « commémoration », de « légitimation », d'« édification » et d'« enseignement », la littérature, d'après Marc Angenot, constitue aussi une « pratique ludique et ironique, organisation polyphonique, entreprise délibérée d'opacification, *néologie* au sens fort, c'est-à-dire tentative de mise en langage des indicibles sociaux[2]. »

« À elle de dire le plus indicible », affirme aussi Foucault au sujet de la littérature : sans doute, mais à condition de ne pas fétichiser la notion d'« indicible » pour en faire soit une zone radicalement interdite, contre laquelle la littérature ne pourrait rien de plus que n'importe quelle autre formalisation discursive ; soit un prétexte rhétorique ne servant qu'à conférer une aura d'iconoclaste à ceux qui se félicitent d'enfin « briser les tabous ». Affirmer que la souffrance de l'enfant est « indicible » revient à ne s'attacher qu'à la rétivité qu'oppose cette idée à l'ordre du discours et du langage. C'est oublier l'autre proposition du paradoxe : la souffrance de l'enfant commande l'expression avec plus de vigueur qu'elle ne l'interdit, ce que confirme l'abondante production de discours qui en font aujourd'hui leur objet. Dans ce paradoxe, les auteurs étudiés trouvent le moteur de recherches poétiques qui, par une chimie particulière, renouvellent la langue au contact du réel. Ils exemplifient admirablement l'idée de Ricoeur selon laquelle

> une innovation sémantique est une manière de répondre de façon créatrice à une question posée par les choses ; dans une certaine situation de discours, dans un milieu social donné et à un moment précis, quelque chose demande à être dit

[2] Marc Angenot, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », *loc. cit.*, p. 17. L'auteur souligne.

> qui exige un travail de parole, un travail de la parole sur la langue, qui affronte les mots et les choses[3].

Les analyses menées dans cette thèse invitent à conclure que c'est sous l'effet d'une certaine provocation du réel que les écrivains sont tenus de mettre en œuvre les procédés formels les plus radicalement littéraires. En d'autres termes, on n'aura cessé, tout au long de cette étude, de prendre la mesure de ce phénomène singulier : l'enfance souffrante réclame la littérature.

Il n'est pas sûr que le mot « indicible » soit le mieux apte à définir ce qui, par la résistance qu'il oppose à la parole, catalyse l'invention littéraire. Marie Darrieussecq, répondant à Nelly Kaprièlian, explique son malaise devant cette notion :

> Tu as employé le mot « indicible », alors qu'il est extrêmement chargé aujourd'hui. Il y a une sorte de croyance en l'indicible, qui est liée à la mémoire et à l'histoire désastreuse du XXe siècle : je pense qu'un des tabous qui pèsent sur la littérature contemporaine, c'est la croyance en l'indicible, en l'existence de l'indicible, presque comme une substance ; en la croyance que la littérature transgresserait quelque chose, à vouloir dire l'indicible. Or, je pense que l'indicible n'existe pas. J'insiste là-dessus : il y a du non-dit, du non nommé, mais il peut être nommé, et l'indicible peut être dit. On peut toujours grignoter sur l'indicible : c'est le travail de la littérature, qui n'est finalement pas autre chose, et à qui il faut laisser faire ce travail. Mettre des mots où il n'y en a pas, où il n'y en pas encore, où il n'y en a plus, aussi[4].

Si l'on doit encore employer cette notion, il me semble qu'il faut le faire dans le même esprit que l'auteure de *Tom est mort*, en reconnaissant que l'indicible n'est jamais absolu : il n'existe qu'à la mesure inverse des procédés formels convoqués pour le manifester. « Grignoter sur l'indicible » : cette formule imagée résume bien le travail que les six poétiques narratives effectuent sur l'idée, communément admise, voulant que la souffrance de l'enfant ne se laisse pas dire. Les récits de Danièle Sallenave, de Chloé Delaume, d'Emmanuelle Pagano, de Marie Darrieussecq, de Ludovic Degroote et de Philippe Forest déroutent les règles de

---

[3] Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 161.
[4] Marie Darrieussecq, « Écrire, écrire, pourquoi ? », *loc. cit.*, p. 7.

grammaire et de syntaxe, forcent les extensions sémantiques, inventent de nouvelles façons d'exprimer l'innommable et de raconter l'insensé.

Pour reprendre les mots de Foucault, la littérature à l'œuvre « se met hors la loi » pour « prendre sur elle la charge du scandale ». Elle porte le stigmate de la blessure dont elle procède et, l'exhibant, elle signifie l'angoisse ressentie devant un monde qui ne semble plus répondre à aucun ordonnancement logique. Cette parole de vertige a indéniablement sa valeur et sa pertinence dans l'espace public, ne serait-ce que parce qu'elle se risque hors des sillons sémiologiques qu'ont creusés les usages habituels. Et même si elle échoue à énoncer le non-dit, ses ratages sont productifs : ils relancent continuellement le sens dans de nouvelles directions.

Au terme de ces réflexions, une question, pour naïve qu'elle soit, demande à être posée : où est l'enfance ? Tout se passe comme si la figure de l'enfant souffrant, à force de défléchir l'enjeu des textes vers des questions d'énonciation et de poétique, s'effaçait des écritures qu'elle catalyse pourtant. Symptomatiquement, aucun des six auteurs ne cède à l'illusion d'une narration menée du point de vue de l'enfant victime et les personnages enfantins affleurent tout juste dans des vignettes qui servent d'embrayeur pour traiter de questions de langue et de récit : la jeune Chloé apprenant les phrases scolaires, la petite Pauline récitant les vers de Dante dans un anglais de son invention, Tom et Vince imitant la langue des Indiens Kwakiutl, etc.

Si, dans ces six récits, l'enfance intervient assez peu sous la forme de représentations aux contours nets, sa présence est néanmoins perceptible dans les modes d'énonciation et de narration ingénus, dans les formes enfantines que les narrateurs adoptent ponctuellement. Les six textes contiennent tous, au moins en germe, des présences étonnantes du conte qui ouvrent dans la prose heurtée des perspectives mélancoliques. C'est, par exemple, l'usage du conditionnel

d'affabulation et son inducteur « on aurait dit », que l'on rencontre dans *Le Cri du sablier* :

> On aurait dit que papa m'aimerait. On aurait dit qu'en rentrant dans cinq jours papa dirait bonjour Chloé. Il dirait même oui carrément Chloé Chloé tu m'as manqué. […] On aurait dit que papa me prendrait dans ses bras qu'il me dirait je t'aime ma petite fille chérie je t'aime et même qu'il m'embrasserait. […] On aurait dit que papa ne crierait plus jamais. On aurait dit que maman serait fière de moi. (*CS*, 57-58)

et dont le narrateur de *L'Enfant éternel* donne la clé :

> « On aurait dit » (le « *let's pretend* » d'Alice) est la grande et universelle formule magique qui permet d'être à la fois soi-même et un autre, d'affronter la réalité tout en lui donnant l'apparence exacte d'une fantaisie sur laquelle on aurait malgré tout un peu prise : « on aurait dit qu'on serait malade, qu'on serait mort ». Jouer le jeu, c'est certainement une manière de se convaincre qu'il n'est justement qu'un jeu et qu'à tout moment il est possible de dire « pouce ». (*EÉ*, 79)

Ce sont également les nombreux réinvestissements dysphoriques des canevas narratifs propres au conte folklorique. On en trouve de particulièrement sinistres dans certains fragments d'*Un petit viol* :

> moi en chaperon rouge tra la la sur la route avec mon pot de confiture gélifiée oh la belle confiture gélifiée me chante le loup des couillus en sortant sa main du bois est-ce que tu as des poils je ne vois pas le rapport avec mère-grand mais je n'ose pas lui dire vu que je suis un chaperon genre chaperon bien élevé donc je ne dis rien et lui attends je vais voir en se glissant sous la cape mais mon salaud tu bandes es-tu vierge encore oui-da loup-grand que tu as une grande queue dis-je quand il m'enfonce la main dans sa fourrure […] (*UPV*, 28)

Ces fables, dont on a fait des divertissements puérils, révèlent la vérité d'une cruauté archaïque qui entre en résonnance avec les douleurs narrées dans les récits. Pour la narratrice de *Tom est mort*, « les contes modernes sont mensongers. L'ogre, la sorcière, la marâtre et le loup mangeur, les monstres impunis des contes véridiques savent ce qui arrive aux enfants qu'on quitte des yeux. » (*TEM*, 96)

Ces îlots de fabulation ne réparent rien du scandale qu'ils expriment ; au contraire, ils tendent à en aggraver l'acuité en accommodant la naïveté de la forme à la dureté du thème. Mais là n'est pas leur seul effet : dans ces contes horribles, dans ces affabulations au conditionnel passé qui se désolent de ce qui *aurait pu* être

mais ne sera jamais, il y a bien, malgré tout, quelque chose d'enfantin qui persiste. « Si jamais l'humanité perd son conteur, elle perd du même coup son enfance », avertit le personnage du vieillard dans *Les Ailes du désir*. Devant l'enfance perdue, la littérature ne peut rien, sinon tenter d'en préserver les mots et les récits qui la caractérisent et d'ainsi résister, par des moyens formels, à sa disparition complète.

BIBLIOGRAPHIE*

I. CORPUS PRIMAIRE

a. Récits étudiés et épitexte (par auteur)

i. Marie Darrieussecq

- texte étudié (édition utilisée)

Tom est mort, Paris, P.O.L., 2007, 246 p.

- autre texte cité :

Truismes, Paris, P.O.L., 1996, 157 p.

- entretiens et travaux critiques :

Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine. Ironie tragique et autofiction chez George Perec, Michel Leiris, Serge Doubrovsky et Hervé Guibert, Paris, Thèse présentée à l'Université de Paris VII sous la direction de Francis Marmande, 1997.

« Interview de Marie Darrieussecq. Les mots du vide », par Thomas Flamerion, *Evene.fr* (octobre 2007), en ligne : <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-marie-darrieussecq-tom-est-mort-1027.php>.

Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction, Paris, P.O.L., 2010, 319 p.

« Écrire, écrire, pourquoi ? », par Nelly Kaprièlian, Cycle de rencontres organisé par la Bpi (Paris, Centre Pompidou, lundi 14 juin 2010), Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2010, 23 p., en ligne : <http://editionsdelabibliotheque.bpi.fr/livre/?GCOI=84240100498130>

* En date du dépôt de cette thèse, tous les liens hypertextuels renvoyant à des sites internet sont actifs.

« La fiction à la première personne ou l'écriture immorale », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s). Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc. », 2010, p. 507-525.

ii. Ludovic Degroote

- récit étudié (édition utilisée)

Un petit viol / *Un autre petit viol*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, 93 p. / 93 p.

- entretien :

« Entretien avec Ludovic Degroote », par Cécile Guivarch, *Francopolis* (décembre 2005), en ligne : <http://www.francopolis.net/francosemailles/ludovicdegroote.htm>

iii. Chloé Delaume

- récit étudié (édition utilisée)

Le Cri du sablier, Paris, Farrago/Gallimard, coll. « Folio », 2003 [Farrago/Léo Scheer, 2001], 132 p.

- autres textes cités

Les Mouflettes d'Atropos, Tours, Farrago, 2000, 136 p.

Corpus simsi : incarnation virtuellement temporaire, Paris, Léo Scheer, 2003, 125 p.

Dans ma maison sous terre, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009, 204 p.

La Règle du Je, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2010, 95 p.

- entretiens et articles

« S'écrire mode d'emploi », *Chloedelaume.net*, en ligne : <www.chloedelaume.net /ressources/divers/standalone_id1/cersiy.pdf>.

« Chloé Delaume en interview. Noël en novembre », par Samuel Dambrin *Fluctuat.net* (21 novembre 2001), en ligne : <http://livres.fluctuat.net/chloe-delaume/interviews/445-noel-en-novembre. html>

« Entretien avec Chloé Delaume », par Minh Tran Huy, *Zone littéraire* (8 novembre 2001), en ligne : <http://www.zone-litteraire.com/zone/interviews/entretien-avec-chloe-delaume>

« "La haine s'étiole". Entretien. Chloé Delaume assassine sa grand-mère », par Éric Loret, *Libération*, section « Livres » (15 janvier 2009), p. LIV6.

Remarques & Cie, (blog) en ligne : <http://www.chloedelaume.net/remarques /rem405.php>.

iv. Philippe Forest

- récit étudié (édition utilisée)

L'Enfant éternel, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1997], 397 p.

- autres textes cités

Toute la nuit, Paris, Gallimard, 1999, 314 p.

Tous les enfants sauf un, Paris, Gallimard, 2007, 174 p.

- travaux critiques

Le Roman, le réel, et autres essais (Allaphbed 3), Nantes, Cécile Defaut, 2007, 302 p.

Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil (Allaphbed 5), Nantes, Cécile Defaut, 2010, 131 p.

v. Emmanuelle Pagano

- récit étudié (édition utilisée)

Les Mains gamines, Paris, P.O.L., 2008, 169 p.

- entretien

« Emmanuelle Pagano, l'alchimiste », par Yann Nicol, *Livre & Lire*, nº 235 (octobre 2008), p. 2.

vi. Danièle Sallenave

- récit étudié (édition utilisée)

Viol. Six entretiens, quelques lettres et une conversation finale, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1997], 185 p.

- autre texte cité

Le Don des morts. Sur la littérature, Paris, Gallimard, 1991, 189 p.

- article et entretien

« Eh bien, la guerre ! », *Le Monde* (18 septembre 1992), p. 36.

« Entretien avec Danièle Sallenave », par Bruno Thibault, *The French Review*, vol. 74, nº 2 (décembre 2000), p. 346-355.

b. Autres œuvres citées

ANGOT, Christine. *Vu du ciel*, Paris, Gallimard, 1990, 97 p.

ARTAUD, Antonin. *L'Arve et l'aume (suivi de 24 lettres à Marc Barbezat)*, Décines, L'Arbalète, 1989, 106 p.

BAZIN, Hervé. *Vipère au poing*, Paris, Grasset, 1948, 279 p.

BAUDELAIRE, Charles. « III. L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », dans *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976 [*Le Figaro*, 3 décembre 1863], p. 687-694.

BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, 134 p.

BECKETT, Samuel. *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Édith Fournier, [*Worstward Ho*, Londres/New York, Calder/Grove Press, 1983], Paris, Éditions de Minuit, 1991, 61 p.

BEINSTINGEL, Thierry. *Central*, Paris, Fayard, 2000, 250 p.

BEINSTINGEL, Thierry. *Retour aux mots sauvages*, Paris, Fayard, 2010, 294 p.

BENOTMAN, Abdel Hafed. *Éboueur sur échafaud*, Paris, Payot/Rivages, 2003, 188 p.

BERNANOS, Georges. *Nouvelle histoire de Mouchette*, Paris, Plon, 1936, 224 p.

BERGOUNIOUX, Pierre. *Jusqu'à Faulkner*, Paris, Gallimard, coll. « L'Un et l'Autre », 2002, 144 p.

BESSON, Philippe. *L'Enfant d'octobre*, Paris, Grasset, coll. « Ceci n'est pas un fait divers », 2006, 189 p.

BLONDE, Didier. *Baudelaire en passant*, Paris, Gallimard, coll. « L'Un et l'Autre », 2003, 175 p.

BON, François. *Un fait divers*, Paris, Minuit, 1993, 156 p.

BON, François. *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004, 294 p.

CAMUS, Albert. *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942, 159 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *La Classe de neige*, Paris, P.O.L., 1995, 171 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *L'Adversaire*, Paris, P.O.L., 1999, 221 p.

CENDREY, Jean-Yves. *Les Jouets vivants*, Paris, L'Olivier, 2005, 316 p.

CYRANO DE BERGERAC, Savinien de. *Les États et empires de la lune et du soleil*, édition établie par Madeleine Alcover, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004 [Charles de Sercy, 1657 ; 1662], 616 p.

DELBO, Charlotte. *Aucun de nous ne reviendra*, Genève, Gonthier, 1965, 142 p.

DICKENS, Charles. *Oliver Twist*, Londres, R. Bentley, 1839, 3 vol.

DONNER, Christophe. *Un roi sans lendemain*, Paris, Grasset, 2007, 377 p.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, Paris, Galilée, 1977, 469 p.

ERNAUX, Annie. *La Honte*, Paris, Gallimard, 1996, 132 p.

FERRAN, Marie. *Terrasse*, Paris, Seuil, 2006, 152 p.

FLAUBERT, Gustave et George SAND. *Gustave Flaubert – Georges Sand. Correspondance*, Paris, Flammarion, 1981, 598 p.

GARY, Romain (Émile Ajar). *La Vie devant soi*, Paris, Mercure de France, 1975, 269 p.

GAUTIER, Théophile. *La Comédie de la mort*, Paris, Desessart, 1838, 375 p.

GERMAIN, Sylvie. *L'Enfant Méduse*, Paris, Gallimard, 1991, 312 p.

GERMAIN, Sylvie. *Magnus*, Paris, Albin Michel, 2005, 274 p.

GILLE, Elisabeth. *Un paysage de cendres*, Paris, Seuil, 1996, 200 p.

GOFFETTE Guy. *Verlaine d'ardoise et de pluie*, Paris, Gallimard, coll. « L'Un et l'Autre », 1996, 164 p.

HANDKE, Peter. « Lied vom Kindsein », *Les Ailes du désir* [*Der Himmel über Berlin*], réal. Wim Wenders, scén. Peter Handke et Wim Wenders, 1987.

HÖLDERLIN, *Hypérion ou l'Ermite de Grèce*, traduit et présenté par Jean-Pierre Lefebvre [*Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, Tübingen, Cotta, 1797-1799], Paris, GF Flammarion, 2005, 281 p.

HUGO, Victor. *Les Voix intérieures*, Paris, Rouillier, 1837, 230 p.

HUGO, Victor. « Procès verbaux des tables tournantes de Jersey », texte établi par Jean et Sheila Gaudon, *Œuvres complètes*, tome IX, vol. 2, Paris, Club français du livre, 1954 [1853-1855], p. 1167-1491.

HUGO, Victor. *Les Misérables*, Paris, Pagnerre, 1862, 5 vol.

HUGO, Victor. *L'Homme qui rit*, Paris, Lacroix, 1869, 4 vol.

HUGO, Victor. *L'Art d'être grand-père*, Paris, Calmann-Lévy, 1877, 323 p.

HUGO, Victor. *Religions et religion*, Paris, Calmann-Lévy, 1880, 143 p.

HUGO, Victor. *La Légende des siècles. Tome cinquième et dernier*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, 328 p.

JONQUET, Thierry. *Moloch*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1998, 382 p.

JONQUET, Thierry. *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte*, Paris, Seuil, 2006, 343 p.

KRISTOF, Agota. *Le Grand Cahier*, Paris, Seuil, 1986, 190 p.

LACHAUD, Denis. *J'apprends l'allemand*, Arles, Actes Sud, coll. « Domaine français », 1998, 205 p.

LACHAUD, Denis. *La Forme profonde*, Arles, Actes Sud, coll. « Domaine français », 1999, 232 p.

LAURENS, Camille. *Philippe*, Paris, P.O.L., 1995, 74 p.

LAURENS, Camille. *Romance nerveuse*, Paris, Gallimard, 2010, 218 p.

LE CLÉZIO, J.M.G. *Poisson d'or*, Paris, Gallimard, 1997, 251 p.

LEVI, Primo. *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger [*Se questo è un uomo*, 1947], Paris, Julliard, 1987, 265 p.

LITTELL, Jonathan. *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, 903 p.

MALOT, Hector. *Sans famille*, Paris, Dentu, 1878, 2 vol.

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de. *La Vie de Marianne, ou Les Avantures de Madame la Comtesse de ****, Paris, Prault (père et fils) / La Haye, Néaulme, 1731-1742, 11 vol.

MICHON, Pierre. *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « L'Un et l'Autre », 1991, 119 p.

MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais*, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007 [1595], 1975 p.

PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, coll. « Les lettres nouvelles » 1975, 220 p.

PINGEOT, Mazarine. *Le Cimetière des poupées*, Paris, Julliard, 2007, 155 p.

PONGE, Francis. « Joca seria (notes sur Giacometti) », dans *Nouveau Recueil*, Paris, Gallimard, 1967, p. 53-96.

PRÉVERT, Jacques. *Paroles*, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Le point du jour », 1949, 296 p.

QUENEAU, Raymond. « Présentation de l'*Encyclopédie* », dans *Bords. Mathématiciens, précurseurs, encyclopédistes*, Paris, Hermann, 1963, p. 85-111.

QUENEAU, Raymond. *Le Vol d'Icare*, Paris, Gallimard, 1968, 257 p.

QUEFFÉLEC, Yann. *Les Noces barbares*, Paris, Gallimard, 1985, 308 p.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Le Miroir qui revient,* Paris, Minuit, 1984, 231 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *L'Émile ou De l'Éducation*, La Haye, Néaulme, 1762, 4 vol.

SARRAUTE, Nathalie. *Martereau*, Paris, Gallimard, 1953, 291 p.

SARRAUTE, Nathalie. *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, 256 p.

THOMAS, Éva. *Le Viol du silence*, Paris, Aubier, 1986, 230 p.

THOMAS, Éva. *Le Sang des mots*, avant-propos de Marie Balmary, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Psychologie », 2004, [Paris, Mentha, 1992], 349 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985, 122 p.

VIAN, Boris. *L'Écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947, 219 p.

WILKOMIRSKI, Binjamin. *Fragments : une enfance 1939-1948*, traduit de l'allemand par Léa Marcou [*Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948*, Frankfort, Suhrkamp, 1995], Paris, Calmann-Lévy, 1996, 150 p.

II. BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

a. Théorie, histoire et critique littéraires

i. Histoire littéraire : formes et thèmes

BARTHES, Roland. *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, 167 p.

BOBLET, Marie-Hélène. *Le Roman dialogué après 1950 : poétique de l'hybridité*, Paris, Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2003, 441 p.

BLANCKEMAN, Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.). *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, actes du colloque « Vers une cartographie du roman français depuis 1980 », (Paris, Sorbonne, 23-25 mai 2002), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, 589 p.

BRIÈRE, Émilie. « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ? », *Temps Zéro*, nº 1, « Raconter le quotidien aujourd'hui » (2007), en ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document78>.

BRIÈRE, Émilie. « Christophe Donner subversif ? », *Revue des sciences humaines*, n° 299 « Le roman parle du monde » (2010), p. 141-154.

BURGELIN, Claude, Isabelle GRELL et Roger-Yves ROCHE (dir.). *Autofiction(s). Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc. », 2010, 525 p.

COLLOMB, Michel (dir.). *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, actes du colloque international (Montpellier, 6-7 février 2004), Montpellier, Centre d'étude du vingtième siècle, Université Montpellier III, 2005, 300 p.

DAMBRE, Marc et Monique GOSSELIN-NOAT (dir.). *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 369 p.

DAUNAIS, Isabelle. « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde partagé », *Études françaises*, vol. 46, nº 1 (2010), p. 63-75.

DEDEYAN, Charles. *Dante dans le romantisme anglais*, Paris, C.D.U et SEDES, coll. « Littérature », 1983, 255 p.

DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2008, 403 p.

DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.). *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Les Cahiers du CRELiQ », 2001, 365 p.

DION, Robert et Frances FORTIER. *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010, 196 p.

GARRIGUES, Pierre. *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995, 508 p.

GEFEN, Alexandre. « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Bruno Blanckeman et Aline Mura-Brunel (dir.), *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, *op. cit.,* p. 305-319.

GEFEN, Alexandre. « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques : XIXe-XXIe siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles : essais de littérature », 2007, p. 55-75.

FLOREY, Sonya. *Littérature contemporaine et engagement. Quand les textes interpellent la réalité postmoderne et néolibérale*, Lausanne, Thèse présentée à la faculté des Lettres de l'Université de Lausanne sous la direction de Jean Kaempfer, 2009.

KIBEDI VARGA, Aron. « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77 « Situation de la fiction » (février 1990), p. 3-22.

LEJEUNE, Philippe. *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 426 p.

OULIPO. *La Littérature potentielle. Créations, Re-créations, Récréations*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, 298 p.

PARRAU, Alain. *Écrire les camps*, Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 1995, 379 p.

PITWOOD, Michael. *Dante and the French Romantics*, Genève, Droz, 1985, 336 p.

RABATÉ, Dominique. *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, 322 p.

RABATÉ, Dominique. « Le secret et la modernité » dans Dominique Rabaté (dir.), *Dire le secret*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 14, 2001, p. 9-32.

RABATÉ, Étienne. « Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction », dans Matteo Majorano (dir.), *Le Goût du roman*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Marges critiques », 2002, p. 120-133.

RINN, Michael (dir.). « L'extrême dans la littérature contemporaine. Le corpus de la Shoah en question », *Tangence*, nº 83 (hiver 2007), p. 5-150.

RUBINO, Gianfranco (dir.). *Voix du contemporain. Histoire, mémoire, réel dans le roman français d'aujourd'hui*, actes du congrès « Voix du contemporain » (Rome, 9-décembre 2004), Rome, Bulzoni, coll. « Studi e testi », 2006, 229 p.

RUFFEL, Lionel. *Le Dénouement*, Lagrasse/Paris, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005, 107 p.

SINDACO, Sarah et Benoît DENIS. « Bourdieu est-il Bon ? Du bon usage de l'entrevue en science sociale et en littérature », *Revue des Sciences humaines*, nº 299, « Le roman parle du monde » (2010), p. 43-56.

SNAUWAERT Maïté et Anne CAUMARTIN. « Présentation. Éthique, Littérature, Expérience », *Études françaises*, vol. 46, nº 1, « Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience » (2010), p. 5-14.

VIART, Dominique. « Filiations littéraires », dans *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999, p. 115-139.

VIART, Dominique. « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans Michèle Touret et Francine Dugast (dir.), *Le Temps des lettres : quelles périodisations pour l'Histoire de la littérature française du XXe siècle ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, 336 p.

VIART, Dominique. « Écrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain », dans Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas et Dominique Viart, *Le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères

– adpf, 2002, p. 130-174, en ligne : <http://www.institutfrancais.com/adpf-publi/folio/textes/roman.pdf>

VIART, Dominique. « Les "fictions critiques" dans la littérature contemporaine », dans Matteo Majorano (dir.), *Le Goût du roman*, Bari, B.A. Graphis, 2002, p. 30-46.

VIART, Dominique. « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n° 2 « Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable » (2004), p. 25-37.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER (avec la collaboration de Franck EVRARD). *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « La Bibliothèque Bordas », 2005, 511 p.

WOLF, Nelly. *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2003, 259 p.

ii. Enfance et littérature

BETHLENFALVAY, Marina. *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle. Esquisse d'une typologie*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1979, 148 p.

CHEVALIER, Anne et Carole DORNIER. *Le Récit d'enfance et ses modèles*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle (27 septembre - 1er octobre 2001), Caen, Centre de recherche Textes, histoire, langages, Université de Caen Basse-Normandie, 2003, 318 p.

CHOMBARD DE LAUWE, Marie-José. *Un monde autre, l'enfance : de ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1971, 445 p.

DIAZ, José-Luis. « L'enfance du poète », *Eidôlon* nº 64, « Enfances romantiques » (2003), p. 107-123.

ESCARPIT Denise et Bernadette POULOU. *Le Récit d'enfance. Enfance et écriture*, actes du colloque de NVL/CRALEJ (Bordeaux, octobre 1992), Paris, Éditions du Sorbier, 1993, 312 p.

PERROT, Jean. *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, coll. « Bibliothèques », 1999, 414 p.

ROSEN, Elisheva. « Pourquoi avons-nous inventé le récit d'enfance ? Considérations sociocritiques sur l'étude d'un genre littéraire », dans Ruth Amossy, Claude Duchet, Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 65-76.

SCHAFFNER, Alain (dir.). *L'Ère du récit d'enfance en France depuis 1870*, actes du colloque international (Amiens, 27-28 novembre 2002), Arras, Artois presses université, coll. « Études littéraires. Enfances », 2005, 318 p.

SCHAFFNER, Alain. *Récit d'enfance et romanesque*, Amiens, Centre d'études du roman et du romanesque, coll. « Romanesques », 2004, 275 p.

iii. Sociocritique, rhétorique et analyse du discours

ANGENOT, Marc. « Idéologie et présupposé. La critique littéraire d'Edmond Jaloux », *Revue des langues vivantes*, vol. 44, nº 5 (1978), p. 371-394

ANGENOT, Marc. « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 9-27.

ANGENOT, Marc. *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, 1167 p.

ANGENOT, Marc. *Dialogue de sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Paris, Mille et une nuits, 2009, 450 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, 475 p.

BAKHTINE, Makhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], 488 p.

CICÉRON. *De l'orateur. Livre troisième,* édition bilingue, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1971 [1930], 117 p. (pagination double)

DUBOIS, Jacques. « Socialité de la fiction », dans Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 33-48.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Série Lettres », 2004, 262 p.

POPOVIC, Pierre. *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, 377 p.

POPOVIC, Pierre. « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique — L'École de Montréal », *Revue des sciences humaines*, nº 299, « Le roman parle du monde » (octobre 2010), p. 13-29.

ROBIN, Régine. « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte : enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 95-121.

iv. Théories du récit

AUDET, René. « La fiction au péril du récit ? Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité », *Protée*, vol. 34, nº 2-3, « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles » (2006), p. 193-207.

BARTHES, Roland. « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1964 [*Médiations*, 1962], p. 188-197.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*, 2e édition [1961], Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1983, 552 p.

BORNAND, Marie. *Témoignage et fiction : les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2004, 252 p.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, 154 p.

COHN, Dorrit. *Le Propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer [*The Distinction of Fiction*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1999], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, 261 p.

DION, Sylvie. « Le fait divers comme genre narratif », *Imprévue. Études sociocritiques*, Montpellier, Éditions du C.E.R.S., nº 2, « Théorie(s) du Texte et du Genre » (1988), p. 45-54.

DION, Sylvie (dir.). « Autopsie du fait divers », *Tangence*, nº 37 (septembre 1992), p. 5-96.

FELMAN Shoshana et Dori LAUB. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Ppsychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992, 294 p.

FERRAND, Nathalie et Michèle WEIL (dir.). *Homo narrativus. Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*, Montpellier, Publications de l'université Paul-Valéry, 2001, 402 p.

GENETTE, Gérard. *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2007 [1972, 1983], 435 p.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2004 [1991], 236 p.

GENETTE, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 131 p.

GILMORE, Leigh. *The Limits of Autobiography : Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, 163 p.

HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot [*Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, 312 p.

HERMAN, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*, Londres, Pandora, 2001, 292 p.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.

LUCKHURST, Roger. *The Trauma Question*, New York, Routledge, 2008, 256 p.

PARENT, Anne Martine. « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée*, vol. 34, nº 2-3, « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles » (2006), p. 113-125.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*, traduit du russe par Claude Ligny, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines, 1970, 247 p.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit II. La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984, 233 p.

RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1986, 410 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, 346 p.

WAGNER, Frank. « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, nº 130 (avril 2002), p. 235-253.

v. Théories et outils d'analyse linguistique et stylistique

ADAM, Jean-Michel. *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1997, 223 p.

AUSTIN, John L., *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane [*How to do Things with Words*, Oxford, 1962], Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970, 189 p.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. « Les non-coïncidences du dire et leur représentation méta-énonciative. Étude linguistique et discursive de la modalisation autonymique », *Linguisticæ Investigationes*, vol. 17, nº 1 (1993), p. 239-257.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, coll. « Sciences du langage », 1995, 2 vol.

BALLY, Charles. *Le Langage et la vie*, Genève, Droz, 1965 [1913], 164 p.

BENVENISTE, Émile. « Euphémismes anciens et modernes », dans *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 308-314.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire et Mireille BILGER. *Le Français parlé. Études grammaticales*, Paris, CNRS, coll. « Sciences du langage », 1991, 292 p.

BORDAS, Éric. *« Style ». Un mot et des discours*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 304 p.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de. *Discours sur le style* suivi de *L'Art d'écrire*, [1777; 1860], Castelnau-le-Lez, Éditions Climats, 1992, 91 p.

DECLERCQ, Gilles. « *Usage* et *Bel Usage* : l'éloge de la langue dans les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* du père Bouhours », *Littératures classiques*, n° 28 « Le style au XVIIe siècle » (automne 1996), p. 113-136.

GAUVIN, Lise. *La Fabrique de la langue. De Rabelais à Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2004, 342 p.

GOUVARD, Jean-Michel (dir.). *De la langue au style*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Textes & Langue », 2005, 442 p.

GUIRAUD, Charles. « Le tabou linguistique : limites d'une explication », dans Sylvie Mellet (dir.), *Études de linguistique générale et de linguistique latine offertes en hommage à Guy Serbat*, Paris, Société pour l'information grammaticale, 1987, p. 147-155.

GUIRAUD, Pierre. *La Stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1954, 120 p.

GUIRAUD, Pierre. *Structures étymologiques du lexique français*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1967, 216 p.

GUIRAUD, Pierre. *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1970, 287 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1986, 404 p.

KIBEDI VARGA, Aron. « La question du style et de la rhétorique », dans Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style ? (Actes du colloque international)*, *op. cit.*, p. 159-173.

MACÉ, Marielle (dir.). « Du style ! », *Critique*, nº 752-753 (2010), 192 p.

MAINGUENEAU, Dominique. « L'horizon du style », dans Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.). *Qu'est-ce que le style ? Actes du colloque international*, *op. cit.* p. 187-199.

MOCHET, Marie-Anne. « Mention et/ou usage : discours direct et discours direct libre en situation de type conversationnel », dans Jacqueline Authier-Revuz, Marianne Doury, Sandrine Reboul-Touré (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 162-174.

MOLINIÉ, Georges. *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1986, 211 p.

MOLINIÉ, Georges et Pierre CAHNÉ (dir.). *Qu'est-ce que le style ? Actes du colloque international*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, 354 p.

MURA-BRUNEL, Aline et Karl COGARD (dir.). *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris/Budapest/Turin, L'Harmattan, 2002, 378 p.

PHILIPPE, Gilles. *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Bibliothèque des Idées », 2002, 258 p.

PHILIPPE, Gilles et Julien PIAT (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, 571 p.

PIPET, Linda. *La Notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2000, 154 p.

RABATÉ, Dominique et Dominique VIART. *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2009, 366 p.

RICOEUR, Paul. *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1975, 413 p.

RIFFATERRE, Michael. *Essais de stylistique structurale*, traduit de l'anglais et présenté par Daniel Delas, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1970, p. 144.

RINN, Michael. *Les Récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998, 288 p.

RINN, Michael (dir.). « Avec le génocide, l'indicible », *Protée*, vol. 37, nº 2 (2009), p. 5-89.

ROSIER, Laurence. *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris/Bruxelles, Éditions Duculot, coll. « Champs linguistiques. Recherches », 325 p.

SANDOZ, Claude. « Le tabou linguistique comme facteur de processus dérivationnels (à la lumière de faits indo-européens) », dans *E. Benveniste aujourd'hui*, actes du colloque international du CNRS (Tours, 28-30 septembre 1983), Paris, Société pour l'information grammaticale, 1984, p. 143-150.

SPITZER, Leo. *Études de style*, précédé de « Leo Spitzer et la lecture stylistique » de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, 535 p.

VAUGELAS, Claude Favre seigneur de. *Remarques sur la langue françoise, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien escrire*, Paris, Vve J. Camusat et P. Le Petit, 1647, 593 p.

vi. Travaux et critiques de réception sur les œuvres étudiées

LAURENS, Camille. « Marie Darrieussecq ou Le syndrome du coucou », *La Revue littéraire*, nº 32 (automne 2007), p. 1-14.

LAURENS, Camille, Pierre JOURDE et Alain FINKELKRAUT. « Littérature et vérité » *Répliques*, France culture (3 avril 2010), en ligne : <http://www.franceculture.com/player?p=reecoute3202521#reecoute-3202521>

OTCHAKOVSKY-LAURENS, Paul. « Non Marie Darrieussecq n'a pas "piraté" Camille Laurens », *Le Monde des livres* (31 août 2007), p. LIV 2.

RÉGNIER, Thomas. « D'une madeleine à l'autre », *Parutions.com*, (29 octobre 2001), en ligne : < http://www.parutions.com/pages/1-1-121-1338.html >

THIBAULT, Bruno. « "À l'écoute de ceux qui sont à la traîne" : le récit dialogué dans *Adieu* et dans *Viol* de Danièle Sallenave », dans Michael Bishop et Christopher Elson (dir.), *French Prose in 2000*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2002, p. 117-123.

b. Philosophie et histoire culturelle :

ADORNO, Theodor W. *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz [*Prismen*, *Gesammelte Schriften*, Francfort, Suhrkamp, 1955], Paris, Payot, 1986, 247 p.

ADORNO, Theodor W. « Engagement », dans *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller [*Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhundert*, Frankfurt, Suhrkamp, 1962], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1984, p. 285-306

ADORNO, Theodor W. *Métaphysique : concept et problèmes,* traduit de l'allemand par Christophe David [*Metaphysik : Begriff und Probleme*, Suhrkamp, 1965], Paris, Payot, 2006, 260 p.

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz. L'Archive et le témoin. (Homo sacer 3)*, traduit de l'italien par Pierre Alferi [*Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. (Homo sacer 3)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998], Paris, Rivages, 1999, 192 p.

ALAIN, Emmanuelle. « Fallait-il faire entrer l'inceste dans le code pénal ? », *Blog Dalloz*, 5 février 2010, en ligne : <http://blog.dalloz.fr/blogdalloz/2010/02/fallaitil-faire-entrer-linceste-dans-le-code-pénal-.html>.

ALEXANDRE-BIDON, Danièle et Didier LETT. *Les Enfants au Moyen-Âge, Ve-XVe siècles*, Paris, Hachette, 2004, 282 p.

ALLEN, Keith et Kate BURRIDGE. *Forbidden Words : Taboo and the Censoring of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 303 p.

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude. « Un siècle de pédophilie dans la presse (1880-2000) : accusation, plaidoirie, condamnation », *Le Temps des médias*, nº 1, « INTERDITS. Tabous – Transgressions – Censures » (automne 2003), p. 31-41.

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude. « Les récits d'abus sexuels sur enfants depuis le 19e siècle jusqu'à aujourd'hui : du fait divers au problème de société », *Les Cahiers du journalisme*, nº 17, « Faits divers, Faits de société » (été 2007) p. 240-253.

ANGENOT, Marc. *D'où venons-nous? Où allons-nous? La Décomposition de l'idée de progrès*, Montréal, Le Trait d'union, 2001, 176 p.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Paris, Exils Éditeur, 2003, 385 p.

ARIÈS, Philippe. *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Plon, coll. « Civilisations d'hier et d'aujourd'hui », 1960, 513 p.

ARIÈS, Philippe et Jean-Bertrand PONTALIS. « Entretien avec Philippe Ariès », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 19, « L'Enfant » (printemps 1979), p. 13-26.

ARIÈS, Philippe et Georges DUBY. *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1985-1987, 5 tomes.

ARMENGAUD, André. « L'attitude de la société à l'égard de l'enfant au XIXe siècle », *Annales de démographie historique*, nº 11, « Enfant et sociétés » (1973), p. 303-312.

BADIOU, Alain. *L'Éthique. Essai sur la conscience du Mal*, Paris, Hatier, coll. « Optique philosophie », 1993, 79 p.

BECCHI, Egle et Dominique JULIA. *Histoire de l'enfance en Occident*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1998, 2 vol.

BLANCHOT, Maurice. *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, 187 p.

BOLOGNE, Jean-Claude. *Histoire de la pudeur*, Éditions Olivier Orban/France Loisir, 1986, 375 p.

BOURDIEU, Pierre. *La Reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1970, coll. « Le sens commun », 1970, 283 p.

BOURDIEU, Pierre. *La Distinction : critique sociale du jugement,* Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979, 670 p.

BOURDIEU, Pierre. *Les Héritiers : les étudiants et la culture*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, 189 p.

BOURDIEU, Pierre (dir.). *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, 947 p.

BRETON, Philippe. *L'Utopie de la communication : l'émergence de l'homme sans intérieur*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres/essais, 1992, 152 p.

BRETON Philippe et Serge PROULX. *L'Explosion de la communication. La Naissance d'une nouvelle idéologie*, nouvelle édition, Paris/Montréal, La Découverte/Boréal, coll. « Sciences et société », 1993 [1989], 324 p.

BROOKS, Peter. *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2000, 207 p.

BROSSAT, Alain. *Ce qui fait époque. Philosophie et mise en récit du présent*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007, 235 p.

BRUCKNER, Pascal *La Tentation de l'innocence*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1995, 312 p.

BRUCKNER, Pascal. « L'Horreur contemporaine du tabou », dans Nicolas Weil (dir.), *Que reste-t-il de nos tabous?, op. cit.*, p. 247-251.

CONSTANT, Paule. *Un monde à l'usage des demoiselles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, 588 p.

CUSSET, François. *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, 367 p.

DALIGAND, Liliane. *L'Enfant et le diable. Accueillir et soigner les victimes de violences*, Paris, L'Archipel, 2004, 381 p.

DANON-BOILEAU, Laurent. « Le mot d'enfant comme sidération de l'adulte par l'enfant, et ce qu'il en résulte pour la névrose ultérieure », *Revue française de psychanalyse*, vol. 67, nº 4, « Névroses » (2003), p. 1369-1376.

DEJOURS, Christophe. *Souffrance en France : la banalisation de l'injustice sociale*, Paris, Seuil, coll. « L'histoire immédiate », 1998, 197 p.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, 187 p.

DUPEYRON, Jean-François. *Nos idées sur l'enfance. Étude des représentations de l'enfance en Occident*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pour comprendre », 2010, 310 p.

ELIACHEFF, Caroline. *Vies privées. De l'enfant roi à l'enfant victime*, Paris, Odile Jacob, 1996, 153 p.

ELIACHEFF, Caroline et Daniel SOULEZ LARIVIÈRE. *Le Temps de victimes*, Paris, Albin Michel, 2007, 293 p.

ERNER, Guillaume. *La Société des victimes*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2006, 223 p.

FEYERABEND, Paul. *Against Method : Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, Londres, Verso, 1976, 339 p.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité 1. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1976], 211 p.

FOUCAULT, Michel. « Vies des hommes infâmes », dans *Dits et écrits 1954-1988*, t. 3, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994 [*Les Cahiers du chemin*, 1977], p. 237-253.

GARAPON, Antoine. « Leçons d'un automne belge », *Esprit*, nº 227, « Malaise dans la filiation » (décembre 1996), p. 137-149.

GENÊT, Jean-Philippe. *La Mutation de l'éducation et de la culture médiévales*, Paris, Seli Arslan, 1999, 2 vol.

GREENLEAF, Barbara Kaye. *Children through the Ages. A History of Childhood*, New-York-Montréal, McGraw-Hill, 1978, 165 p.

GRELL, Chantal et Christian MICHEL (dir.). *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières. 1680-1820*, actes du colloque organisé par l'Institut de recherches sur les civilisations de l'Occident moderne (Paris, 24-25 mai

1988), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mythes, critique, histoire », 1989, 221 p.

GRUYER, Frédérique, Martine NISSE et Pierre SABOURIN. *La Violence impensable. Inceste et maltraitance*, Paris, Nathan, 1991, 263 p.

HEATH, Stephen. « Childhood Times », *Critical Quarterly*, vol. 39, nº 3, « The End of Childhood » (octobre 1997), p. 16-27.

HEINICH, Nathalie et Jean-Marie SCHAEFFER. *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie*, Nîmes, J. Chambon, coll. « Rayon art », 2003, 217 p.

KLEMPERER, Victor. *LTI. La Langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot [*LTI. Notizbuch eines Philologen*, Berlin, Aufbau, 1947], Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel. Idées », 1996, 375 p.

KORBIN, Jill E. « Children, Childhoods, and Violence », *Annual Review of Anthropology*, vol. 32 (octobre 2003), p. 431-446.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, 247 p.

KUHN, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1963, 172 p.

LASSUS, Pierre. *L'Enfance du crime. Tous les grands criminels ont été des enfants maltraités*, Paris, Bourin Éditeur, 2008, 249 p.

LENOIR, Rémi. *Généalogie de la morale familiale*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2003, 587 p.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, 109 p.

OTTAVI, Dominique. *De Darwin à Piaget. Pour une histoire de la psychologie de l'enfant*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS histoire des sciences », 2001, 350 p.

POLLAK, Michael. *L'Expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Métailié, coll. « Leçons de choses », 1990, 342 p.

RACAULT, Jean-Michel. « Le motif de "l'enfant de la nature" dans la littérature du XVIIIe siècle, ou la recréation expérimentale de l'origine », dans Chantal

Grell et Christian Michel (dir.), *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières. 1680-1820*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mythes, critique, histoire », 1989, p. 101-117.

RENAUT, Alain. *La Libération des enfants. Contribution philosophique à une histoire de l'enfance*, Paris, Bayard, 2002, 396 p.

SALAS, Daniel. « L'inceste, un crime généalogique », *Esprit*, nº 227, « Malaise dans la filiation » (décembre 1996), p. 122-136.

SARTRE, Jean-Paul. « La responsabilité de l'écrivain », dans *Les Conférences de l'U.N.E.S.C.O*, Paris, Fontaine, 1947, p. 57-73.

SARTRE, Jean-Paul. *Situations II. Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard/NRF, 1987 [1948 ; 1975], 330 p.

SEBBAR, Leïla. *On tue les petites filles. Une enquête sur les mauvais traitements, sévices, meurtres, incestes, viols contre les filles mineures de moins de 15 ans, de 1967 à 1977 en France,* Paris, Stock, coll. « Voix de femmes/Stock 2 », 1978, 356 p.

SHORTER, Edward. *The Making of the Modern Family*, Londres, Collins, 1976, 369 p.

SOLLERS, Philippe et Chowki ABDELAMIR. « On n'a encore rien vu », *Tel Quel,* nº 85 (automne 1980), p. 9-31.

TAGUIEFF, Pierre-André. *La Foire aux illuminés. Ésotérisme, théorie du complot, extrémisme*, Paris, Mille et une nuits, 2005, 612 p.

TAYLOR, John. « Don't Blame Me : The New Culture of Victimization », *New York Magazine*, vol. 24, nº 22 (3 juin 1991), p. 26-34.

THERRIEN, Michèle (dir.). *Paroles interdites*, Paris, Éditions Khartala, 2008, 288 p.

TODOROV, Tzvetan, *L'Homme dépaysé,* Paris, Seuil, coll. « L'histoire immédiate », 1996, 241 p.

VALADE Bernard. « Tabou : les migrations d'une notion », dans Nicolas Weil (dir.), *Que reste-t-il de nos tabous?, op. cit.*, p. 21-27.

VIGARELLO, Georges. *Histoire du viol. XVIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 364 p.

WEILL, Nicolas (dir.). *Que reste-t-il de nos tabous ?*, 15e forum *Le Monde*/Le Mans, (24-26 octobre 2003), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, 250 p.

WIEVIORKA, Annette. *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, 185 p.

c. Dictionnaires et encyclopédies :

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, Encyclopædia Universalis, Albin Michel, 1997, 918 p.

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.). *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 634 p.

AQUIEN Michèle et Georges MOLINIÉ. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 1996, 757 p.

BACRY, Patrick. *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1992, 335 p.

CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, 661 p.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Éditions 10/18, 1984, 540 p.

DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 470 p.

MAZALEYRAT, Jean et Georges MOLINIÉ, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, 379 p.

MESURE, Sylvie et Patrick SAVIDAN (dir.). *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, 1277 p.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4e édition revue et augmentée [1961], Paris, Presses universitaires de France, 1989, 1320 p.

RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL. *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, 646 p.

VAN GROP, Hendrick *et al. Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2001, 533 p.