

## **L'instrumentalisation des procédés énonciatifs chez les "minimalistes" français des années 1980:**

**Les cas de Patrick DEVILLE et de  
Jean-Philippe TOUSSAINT**

**Esfandiar ESFANDI**

Faculté des Langues étrangères, Université de Téhéran

**e-mail: [esfandi@ut.ac.ir](mailto:esfandi@ut.ac.ir)**

### **Résumé**

En matière d'innovation romanesque, le vingtième siècle français fut, à n'en pas douter, une période particulièrement prolifique. Différents genres et sous-genres de roman se disputèrent le privilège d'occuper un temps le haut du pavé, de représenter "la" tendance dominante avant d'aller rejoindre la liste non close des désormais "classiques" contemporains. Le roman de formation, le roman psychologique, l'éphémère roman surréaliste, le roman existentialiste, le nouveau roman...autant de catégories dont chacune recouvre autant d'individualités marquantes, susceptibles à leur tour de donner lieu à de nouvelles mouvances esthétiques. Le tournant des années 1980 accentue le phénomène en favorisant l'émiettement du genre, sans pour autant atténuer l'appétit "classificateur" de la critique. La notion de roman "minimaliste" est ainsi le résultat de la perception, chez la critique, de traits communs dans les œuvres d'un panel d'auteurs affiliés aux Editions de Minuits. Parmi ces derniers, certains sont passés maître dans

l'instrumentalisation de la dimension énonciative de leurs récits. Jean Philippe Toussaint et Patrick Deville, entre autres, utilisent de manière optimale l'ensemble des ressources du discours, en vue de créer une forme romanesque, un sous-genre narratif ambivalent, à l'intérieur duquel la tension permanente entre récit et discours acquiert, nous le verrons, une valeur quasi programmatique.

Archive of SID

## I. Introduction

Nous souscrivons au point de vue de George Molinié pour dire, à l'encontre d'Emile Beneveniste, que la distinction entre le récit et le discours n'est guère valable sur le plan pratique (Molinié, Viala, 1993, p. 9). Néanmoins, sur le plan théorique, le récit et le discours portent leurs marques respectives. Distinguer ces deux plans du texte permet d'établir d'enrichissantes nuances quant à la tonalité narrative adoptée (par exemple le degré d'objectivité du récit).

Admettons donc, que la présence de l'énonciateur / narrateur reste perceptible, sinon explicitement du moins en puissance, dans le plus objectif des récits. Le minimalisme français des années 1980 offre idéalement l'exemple d'une littérature pseudo objective singulièrement friande d'instrumentaliser le potentiel énonciatif du roman en créant de singulières et souvent déstabilisantes interférences discursives.

Dans la présente étude, nous espérons mettre en évidence à travers maints exemples, un principe phare auquel obéissent un certain nombre de romans produits au cours de la décennie quatre-vingt: l'effacement ponctuel mais récurrent de la démarcation entre récit et discours. Cette option énonciative a pour effet, nous le constaterons, de tirer continuellement, et surtout de manière inattendue, le récit vers le discours, dans un incessant mouvement de va-et-vient. La portée pragmatique de l'alternative devient manifeste dès lors qu'on réalise que les récits en question restent par ailleurs et paradoxalement, fortement référentiels, descriptifs, et qu'ils impliquent à ce titre, du moins en théorie, l'effacement de l'instance énonciative. Certains minimalistes, en particulier, Jean Philippe Toussaint et Patrick Deville, recourent ainsi à un large éventail de procédés pour produire des effets de surprises, d'heureuses variations, mais aussi de véritables ruptures discursives qui altèrent le suivi de la lecture, pour le plus grand bonheur des lecteurs. Le corps du présent article sera consacré à l'exemplification de cette alternative romanesque, à partir d'extraits tirés de deux ouvrages

représentatifs. Nos analyses seront précédées d'une présentation sommaire de la mouvance informelle désormais connue sous le nom de Minimalisme.

## II. A propos du minimalisme

Outre l'intérêt renouvelé des lecteurs pour le récit au sens d'"histoire racontée", pour les romanciers "conteurs" qui occupèrent de nouveau le devant de la scène, les années 1980 furent également propices à l'évolution d'un type spécifique de romans qui, dans la pure tradition des littératures novatrices, aura permis d'opérer "(...) la jonction entre l'investissement dans la langue et la production d'un sens" (Prévost, Lebrun, 1990, p. 7). C'est sur cette veine de la création romanesque, et mieux encore, autour d'une maison d'édition précise que s'est cristallisé, à tort ou à raison, le principe du "retour du récit" (cher à la critique) autrement dit, de renouveau du genre narratif. Les Editions de Minuit, maison mère du nouveau roman, sont en effet, devenues de manière disproportionnée depuis les années cinquante, le siège, le repère et le point de ralliement de l'avant-garde littéraire.<sup>1</sup> Elles ont conservé de leur grande époque une aura de légitimité malgré le bilan négatif de la génération qui a immédiatement suivi celle du nouveau roman.

C'est en effet vers cette maison d'édition qu'une certaine partie de la critique s'est tournée pour illustrer l'idée désormais commune voire galvaudée de "retour du récit". Ainsi, comme nous le rappelle F. Schoots, "N'ayant pas oublié le lien qui existait entre cette maison d'édition et le Nouveau Roman, la critique croit immédiatement que l'histoire se répète: dans le renouveau romanesque qui s'ébauche au cours des années quatre-vingt, Minuit prendrait de nouveau l'initiative" (Schoots, 1997, p. 11) C'est ainsi qu'ont pu être mis en évidence de jeunes auteurs que les journalistes se sont empressés de regrouper sous une seule et même étiquette; Jeunes auteurs de Minuit, nouveaux nouveaux romanciers, ou bien minimalistes; la dernière de ces

---

1. C'est également le cas des Editions du Seuil qui ont par ailleurs largement participé à la diffusion d'ouvrages consacrés aux différentes branches des sciences humaines.

appellations ayant emporté de manière plus systématique l'adhésion de la critique.

Un autre ouvrage de l'époque, *Roman français contemporain* (ouvrage collectif, 1997) ne fait néanmoins pas grand cas de la tendance dite minimaliste, ni le manuel *Itinéraires littéraires* de Jean-Michel Maulpoix (ouvrage collectif, 1991) ni même le livre précité de Prévost et Lebrun, *Nouveaux territoires romanesques* (*Ibid.*, 1990) également précurseurs en matière de littérature extrême contemporaine. Pourtant, le 16 janvier 1989, Jacques-Pierre Amette écrivait dans un article consacré à certains jeunes auteurs français; " Les critiques littéraires allemands des quotidiens *Die Welt* et *Die Zeit* les appellent les minimalistes; (...) ils infléchissent la trajectoire trop prévisible du roman français et de ses saisons. (...) ils n'ont pas de théorie ni de mot d'ordre". Ces jeunes auteurs s'appellent Jean-Philippe Toussaint (29 ans), François Bon (35 ans), Jean Echenoz (41 ans), Patrick Deville (32 ans)". " Il faudrait y ajouter quelques isolés (...)" poursuit-il, tout en précisant qu'aucun critique n'a pu motiver son choix d'auteurs minimalistes. Ce qui fait que les listes d'auteurs retenues pour illustrer la tendance minimaliste varient d'une personne à l'autre. L'essentiel est de constater que dans l'ensemble, il y a eu dans les années 90 consensus entre les critiques au sujet de l'existence d'une esthétique, ou plus simplement, d'une écriture minimaliste. Les écarts entre les différentes listes proposées relèvent dès lors moins d'un désaccord fondamental, plutôt que d'une différence d'appréciation.

La notion de minimalisme est apparue pour la première fois aux Etats-Unis dans les années soixante, à travers les appellations de "minimal music" et de "minimal art". Par la suite, elle a été appliquée dans les années quatre-vingt, à la littérature américaine par des critiques américains, et par la même occasion en France au début de cette même décennie. Quant au roman minimaliste français, il est défini par Dominique Viart en ces termes: "(...) des textes brefs souvent sans aventure ni héros, dans lesquels une phrase

simple et détachée suit, non sans ironie, les actions anodines d'un personnage falot" (Viard, 1993).

Wolfgang Asholt s'est lui aussi intéressé au minimalisme français des années quatre-vingt qui selon lui représentent "[le] seul groupe d'auteurs des années quatre-vingt dont la définition ne soit pas contestable" (Schoots, 1997, p. 50). La liste d'auteurs qu'il propose diffère d'ailleurs sensiblement de celle proposée par J.P Amette car il ajoute à la liste de ce dernier des auteurs tels que Christian Gailly, Christian Oster ou Eric Chevillard. L'intérêt de l'étude d'Asholt se situe surtout au niveau de la déclinaison des traits communs relevés dans les romans de ces écrivains; l'écriture est superficielle et ludique, le traitement des personnages et des situations est effectué avec "nonchalance"; même chose pour l'histoire qui d'une manière générale paraît arbitraire. Ajoutons à cela "[les] mentions fréquentes de représentations visuelles, [la] tendance à la réduction, à la sobriété stylistique et à l'impassibilité (...)", ainsi que "[l'] incrédulité à l'égard des métarécits" devenue un des lieux communs les plus courants de l'esthétique, de la pensée, et de la philosophie contemporaine. A l'instar de John Barth, Fiecke Schoots traduit l'ensemble des traits rapportés en termes de procédés narratifs étroitement associés à la forme, au style et au contenu narratif des œuvres. Formellement, le minimalisme privilégie la brièveté (des mots, des phrases, des paragraphes, des récits) stylistiquement, il agit au niveau de la syntaxe, du vocabulaire et des figures utilisées, sur le plan du contenu, il informe l'intrigue, les personnages et les décors.

En somme, même si l'étiquette semble contestable pour certains (Jerusalem, 2004, pp. 67-69) elle reste, sinon pertinente, du moins utile pour la critique. Naturellement, la plupart de des traits définitoires dont il a été question constituent l'arrière plan de la présente étude qui pour sa part et comme nous l'avons précisé, sera essentiellement centré sur la collecte et l'analyse des phénomènes énonciatifs qui viennent littéralement doubler la dimension à proprement parler narrative des récits.

En effet, s'agissant de Patrick Deville et de Jean Philippe Toussaint, nous aurons l'occasion de voir, dans la perspective d'une approche résolument textuelle effectué à partir d'une sélection de textes, que la dimension narrative de chacun de leurs ouvrages, fortement descriptif, reste malgré tout singulièrement investi par la subjectivité d'un énonciateur qui ne cesse de s'immiscer dans la trame du récit. La dimension énonciative, tout en induisant une fusion entre l'auteur (par l'intermédiaire du narrateur/énonciateur qui interpelle continuellement le lecteur directement ou indirectement) et le lecteur, figure une sorte de syncrétisme totalisant, qui installe l'auteur, le narrateur et le lecteur sur un même niveau. Ce syncrétisme énonciatif apparaît également à l'intérieur des récits, à travers les différents mélanges de niveau de langue et de niveau d'énonciation. C'est une manière, dans ces "fictions joueuses" (Blanckeman, 2002, pp. 59-73) d'utiliser matériellement toutes les potentialités énonciatives de la langue, mais aussi et surtout, de problématiser la réception du texte.<sup>1</sup>

L'intrigue et le suspense, le caractère humain et les actions concrètes des personnages, tous ces éléments qui constituent la face référentielle des récits, subissent les effets du traitement énonciatif local réservé par nos auteurs à l'ensemble des superstructures séquentielles, narratives ou descriptives. C'est donc à certaines remarques relatives aux options choisies et puisées par Toussaint et Deville parmi les multiples ressources de "l'appareil formel de l'énonciation" (Benveniste, 1974, p. 84) que nous consacrerons la suite de notre exposé.

### **III. La formalisation énonciative**

"Un texte n'est pas une entité énonciative homogène" nous rappelle Catherine Kerbrat-Orrechioni, et de poursuivre "(...) il se présente en général comme une succession ou un emboîtement selon les cas, d'isotopies

---

1. Ici, problématisation équivaut à gain de créativité.

énonciatives qui s'oppose les unes aux autres par la nature et/ou la modalité d'inscription du lecteur dans l'énoncé" (1997, p. 16). S'agissant d'une fiction narrative, et à plus forte raison d'un roman, le locuteur privilégié, le fédérateur du discours dans son ensemble, n'est autre que le narrateur, régisseur des multiples couches énonciatives du récit, des isotopies énonciatives dont parle Catherine Kerbrat.

Sans aller jusqu'à invoquer le principe dialogique<sup>1</sup> qui relève tout autant du domaine de la polyphonie énonciative que des questions relatives à l'intervention des divers idiolectes socioculturels, les modes énonciatifs<sup>2</sup> dont il sera ici question sont ceux-là même que Gérard Genette qualifie de "récit de parole" et de "récit d'événement" (Genette, 1972, p. 186-193). Est considéré comme "récit d'événement" ce qui est raconté, tandis que le "récit de parole" est une parole reproduite, insérée à l'intérieur du discours du narrateur. Autrement dit, "récit de parole" équivaut à "discours rapporté". Il s'agit de bien distinguer dans le texte la parole du narrateur-locuteur de celle d'autrui, rapportée par ce même narrateur en sa qualité d'organisateur de l'espace du récit et de fédérateur de l'ensemble du réseau discursif déployé à l'intérieur du texte. C'est en vertu de cette distinction élémentaire établie

- 
1. "Le véritable milieu de l'énoncé, là où il vit et se forme, c'est le polylinguisme dialogisé, anonyme et social et social comme le langage, mais concret, mais saturé de contenu, et accentué comme un énoncé individuel". Michaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*/traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, (coll. Tel), p. 96.
  2. La tentation a été grande pour nous d'utiliser les termes "niveau" ou "couche" en lieu et place de "mode". Le recours au terme "niveau" aurait offert d'expliquer le sentiment d'hétérogénéité représentationnelle produit, nous le verrons, par l'incessante alternance des divers modes de discours, de l'embrayage récurrent de la narration au sens propre sur le discours rapporté. Le terme de niveau a cependant été utilisé par Emile Benveniste pour désigner une distinction d'un tout autre ordre. C'est de cette dernière qu'il est question dans la citation qui suit: "Le privilège de la langue est de comporter à la fois la signifiante des signes et la signifiante de l'énonciation. De là provient son pouvoir majeur, celui de créer un deuxième niveau d'énonciation où il devient possible de tenir des propos signifiants sur la signifiante". In "**Sémiologie de la langue**" *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard, 1974, (coll. Tel), pp. 64-65.

entre discours du narrateur et discours rapporté que Toussaint et Deville sont parvenus à élaborer respectivement un modèle romanesque poly-énonciatif dont nous allons à présent aborder les différentes réalisations (d'une manière générale, mais également en tenant compte des variantes relatives à chaque auteur). Les structures poly-énonciatives résultent de bon nombre d'opérations formellement repérables, qu'on peut résumer de la sorte: la physionomie énonciative d'ensemble résulte de multiples ruptures et chassés-croisés discursifs et par l'interpénétration de diverses couches énonciatives.

#### IV. L'alternance des modes énonciatifs

Toussaint, pour commencer. En créant des ruptures à l'intérieur du flux narratif par l'insertion de fragments de discours direct non démarqués, ce dernier obtient d'altérer, en le nivelant, le discours des narrateurs de ses récits. Si le discours ainsi introduits est du à l'un des personnages, l'auteur prendra dans ce cas soin d'encadrer typographiquement cette intrusion. La narration *stricto sensu* se verra ainsi désembrayée au profit d'une parole rapportée qui viendra dynamiser le récit.<sup>1</sup>

Il n'en reste pas moins que cette rupture peut également épouser le déroulement du récit sans entraîner la moindre hésitation d'ordre pragmatique du côté du lecteur. Ainsi, dans l'exemple qui suit, le discours du narrateur suit un fragment de discours rapporté en mode indirect: "Avant de prendre congé, je lui confiai du reste à ce propos que (...) j'avais retrouvé chez moi quelques photos de quand j'étais petit. Je vais vous les montrer d'ailleurs, dis-je (...)" (Toussaint, 1986, p.10). Or, prenons cet autre exemple où l'on voit le narrateur subjugué par le spectacle de sa compagne "(...) délicieusement endormie [nous dit-il], ses petits yeux sur le point de se

---

1. Pour l'étude du dialogue en régime romanesque, voir l'ouvrage de Sylvie Durrer, *Le dialogue romanesque: style et structure*, Genève: Librairie Droz, 1994, (Histoire des idées et critique littéraire, V30).

fermer derrière ses lunettes de conduite. Et on dessine, *ajouta-t-elle en baillant, on dessine*" (*Ibid.*, p. 15). On constate que le marqueur de discours rapporté "ajouta-t-elle", intervient en position médiane, sans pour autant atténuer l'effet de rupture ponctuelle produit par le placage discursif initialement non marqué.

Face à ce type de rupture, on peut signaler la présence, par exemple chez Deville, de ruptures engendrées par le phénomène inverse. Cette fois, c'est le récit au sens propre qui se retrouve juxtaposé au discours indirect, antérieurement prononcé par le narrateur et actualisé par la narration, qui fait passer sans transition le lecteur du récit de parole au récit d'événements:

*"Je lui appris que ma mère avait été danseuse. Je ne savais plus très bien en quelle année elle était morte (...) nous habitons la Normandie. J'étais assis près de l'unique fenêtre d'une grande pièce à l'étage, presque plongé dans l'obscurité"* (Deville, 1987, p.83).

La transition du discours indirect vers la narration engage un espace-temps différencié en accentuant du même coup l'écart qualitatif qui sépare les deux séquences. Fait notable qui offre comparativement de distinguer les différentes ruptures susceptibles d'intervenir dans l'économie des textes. Ainsi, parmi les trois exemples cités, les deux premiers présentaient des ruptures de type micro structurel mais surtout, essentiellement syntaxiques, sans engendrer une quelconque ambiguïté d'ordre sémantique et représentationnelle majeure. En revanche l'exemple tiré de l'ouvrage de Deville (le troisième exemple) pose le problème de la rupture en terme aussi bien syntaxique que sémantique, compte tenu de l'altération référentielle spatio-temporelle qui en résulte.

L'adresse au lecteur induit également des impressions de rupture. Fréquentes dans les récits de Deville et de Toussaint, ces adresses ont la particularité de créer un espace ponctuel de pseudo complicité entre le narrateur et son lecteur. Nous disons bien de "pseudo" complicité car le

caractère généralement saillant de l'adresse désembraye la lecture participative au lieu de la favoriser.

Sur le plan formel, on peut regrouper les adresses au lecteur dans trois catégories:

1. les adresses explicites.
2. les adresses implicites par parenthèses.
3. les adresses explicites par parenthèses.

L'adresse explicite est assez courante chez Toussaint, à l'exemple de cette phrase où l'interpellation est apparente: "Il signore Gambini n'avait rien de grave, *je vous rassure tout de suite,...*" (Toussaint, 1986, p. 21). Les adresses implicites par parenthèse sont moins fréquentes, mais en revanche, plus intéressantes, en particulier chez Deville: "Chaque

matin j'ouvrais la fenêtre et emplissais la rainure en bois d'un nombre incalculable de graines. (*On me remboursait cette nourriture*) (Deville, 1987, p. 13). On peut également, et en dernier lieu, relever des cas d'adresse explicite par parenthèse, illustré par l'exemple ci-dessous d'un monologue narratif tiré de *l'Appareil-photo*:

"(...) *Quittant le pavillon, [je] m'en revins vers le magasin libre-service, les mains dans les poches de mon pardessus (c'était un Stanlet Blecker, dites c'est quand même une bonne griffe de pardessus*" (Toussaint, 1986, p. 51).

Au passage on ne manquera pas de préciser les vertus de la parenthèse qui ne se résument pas chez nos auteurs à de simples l'interpellations du lecteur (ce qui reste la fonction première de la parenthèse) mais qui peuvent également devenir des prolonger les événements relatés, ou faire office de guillemets. Dans ce cas, il s'agira d'une option, d'un jeu typographique. Malgré tout, la parenthèse produit sans conteste un effet énonciatif. Elle entraîne une rupture ponctuelle sous les oripeaux d'une adresse au lecteur et peut même constituer un lieu conséquent d'altération énonciative.

## V. La coprésence des différents modes énonciatifs

Le passage d'un niveau énonciatif<sup>1</sup> à l'autre n'entraîne cependant pas obligatoirement un effet de rupture car, en définitive, il peut s'agir d'une transition contrôlée ou d'un simple glissement. Mais quoi qu'il en soit, l'imbrication énonciative paraît inévitable. Selon les cas, il s'agira d'une forme non marquée de discours direct, de discours indirect régité ou de discours indirect libre. Certaines de ces variations de niveaux seront perceptibles non pas instantanément, mais de manière rétroactive.

C'est en insérant du discours direct dans la trame narrative que Toussaint préfère opérer. Dans l'extrait ci-dessous, le narrateur prend une leçon de conduite:

*"[Le moniteur] était sorti de la voiture (...) et partit retirer du coffre une pile de cônes (...) qu'il disposa (...), avant de venir se pencher à ma vitre, une main sur le capot, pour m'inviter, voilà le topo dit-il, à garer la voiture dans l'intervalle qu'il venait de composer"* (Toussaint, 1986, p. 45).

En s'appropriant la réplique du personnage, le narrateur crée du même coup une rupture de niveau énonciatif, une sorte de passage de témoin (il prend la parole à la place du personnage) qui simultanément, rend compte de la situation ultérieure. Le glissement de niveau énonciatif est donc doublé d'un glissement de cadre diégétique. L'effet produit par ce passage de témoin joue donc doublement sur la continuité du récit. Les dialogues sont formellement altérés par la dynamique narrative et vice-versa. On peut considérer cette intrusion énonciative comme du discours direct libre, malgré la présence de l'indicateur de discours indirect "dit-il". C'est un fait notable qui illustre la manière dont procèdent en général nos auteurs pour insérer des discours exogènes à l'intérieur de leurs trames narratives respectives. Il s'agit d'un traitement libre et sans entraves réservé par ces derniers aux récits de paroles; une manière peu orthodoxe, par sa fréquence, de rapporter les

---

1. Nous préférons, dans le cadre de notre étude, le terme de niveau à celui de mode.

discours autres que ceux du narrateur.

Ceci prouve également que d'une manière ou d'une autre cette richesse énonciative sera toujours susceptible de poser le problème de la coprésence des niveaux énonciatifs en terme de visibilité. Le passage d'un type de discours à un autre, d'un niveau énonciatif à un autre, s'il n'est pas préalablement annoncé, préparé, crée systématiquement une hésitation du côté du lecteur et partant, un effet de trop grande visibilité, de surimpression, autrement dit, de rupture.

S'agissant de Deville, l'utilisation du discours direct altéré et sa diffusion à l'intérieur du récit passe généralement par le biais des parenthèses. C'est donc une manière de discours direct classique non problématique, malgré sa singularité. Il n'est cependant pas rare de rencontrer certains cas remarquables d'intrusions de discours direct: "Il convenait de remplir de toute urgence ces demandes de prises en charge. Une jeune fille au pair serait idéale non?" lance le narrateur de *Cordon-Bleu* (Deville, 1987, p.40). Cette phrase peut en effet être interprétée comme du discours direct intégré, mais sachant que la transposition discursive reste le mode énonciatif privilégié chez Deville, on pourra également interpréter cette séquence comme du discours indirect libre, c'est-à-dire du discours transposé, sans verbe déclaratif.

D'autres exemples ne laissent en revanche planer aucune ambiguïté quant à l'utilisation sans entraves du récit de parole en mode direct:

*"Un jeune homme [nous dit le narrateur] m'entretient d'un Chateau-Grillet dont il me servit un verre. C'était un vin brillant et, à l'écouter, d'une rareté fragile. Non pas, Monsieur Balbus, une rareté objective, mais une rareté subjective"* (Ibid, p. 28).

La narration généralement homodiégétique de Toussaint est également sujette à ce type d'altération. L'intrusion du discours direct et son alignement à l'intérieur de la narration est un des lieux communs de l'écriture de ce dernier:

*"Sur le perron, que des lumières tamisées éclairaient diffusément, se tenait un maître d'hôtel indien, que je saluai à distance dans l'allée, tout en craignant d'être un peu en avance. Mais pas du tout, pas du tout, et inclinant son accueillant visage (...), il m'apprit (...) que s'était complet"* (Toussaint, 1986, p. 76).

Il va sans dire que la forme de discours la plus usitée reste le discours indirect sous sa forme la moins problématique, la plus apparente, celle du discours indirect régité, c'est-à-dire d'un discours rapporté dont les verbes sont temporellement transposés et qui est introduit au moyen d'un verbe déclaratif, sous forme de discours narrativisé (Ducrot, Schaeffer, 1995, p.594). Dans les récits où la narration reste la forme prédominante, l'utilisation de ce procédé permet de rapporter le discours de différents personnages sans pour autant créer de ruptures dans le flux narratif. Généralement, la présence du verbe déclaratif signale une variation énonciative tout en permettant au narrateur de conserver le privilège de sa "voix". Le discours indirect régité a néanmoins tendance chez nos auteurs, à laisser la place au discours narrativisé, ce que Mac Hale définit comme "(...) la simple présentation d'un sommaire du contenu de l'acte de parole rapporté" (*Ibid.*, p.595). Même si les fragments de discours rapportés restent toujours également interprétables en terme de discours direct régité, à l'exemple de ce passage tiré de *l'Appareil-photo*:

*"Je dus la détromper" nous dit le narrateur, " mais lui laissai entendre que les choses avançaient, j'avais déjà la photocopie de mon passeport et envisageais dans les heures à venir de voir ce qu'il y avait lieu de faire pour la fiche d'état civile"* (Toussaint, 1986, p. 9).

L'ouverture de cet extrait peut être perçue comme schématisation de la parole du personnage tandis que la suite relève plutôt du discours transposé. De la même manière Deville fait alterner le discours indirect régité et le

discours narrativisé en produisant simultanément chez le lecteur, le sentiment d'avoir affaire à une retranscription, à une contradiction dans les propos du personnage. (Le narrateur de *Cordon-bleu* est présenté en pleine discussion avec son médecin):

*"A propos du diagnostic, pérorait-il, il s'était renseigné, avait selon ses propres termes potassé les données du problème qui, bien qu'aggravé par une suralimentation manifeste, semblait être héréditaire (...). Il me posa une ou deux questions précises sur mes antécédents familiaux"* (Deville, 1987, p. 43).

Cette transposition peut d'ailleurs se prolonger jusqu'à occuper l'espace d'un long paragraphe.

Un autre procédé qu'il est important d'évoquer concerne également le discours indirect régi. Il s'agit d'un procédé de mise à jour rétroactive du discours transposé que nous avons déjà évoqué. En vertu de ce principe, un passage a priori narratif peut soudainement, par le moyen d'un verbe déclaratif post-posé, s'avérer récit de parole. Un seul exemple emprunté à *Cordon-bleu* nous permettra d'illustrer notre propos. La parole est au narrateur de *Cordon-bleu*:

*"Ma vie durant j'avais connu la peur du gibier ou celle du chasseur. Je portais sur mon corps les traces d'anciennes blessures (...). J'avais parfois combattu au canif (...). J'étais assis sur un banc quelque part à la circonférence d'un cercle. Cela était indubitable. Mais les contraires, expliquais-je à mon voisin de banc, quelque fois sont indubitables"* (Ibid., p. 24).

Il est clair qu'un tel passage peut laisser perplexe car en effet, on peut selon toute vraisemblance réduire la part du discours transposé à la seconde partie du fragment ("j'étais assis sur un banc...") et interpréter la première partie de ce même passage en termes de monologue intérieur. Pourtant (et

pour cela il importe de tenir compte de la dimension sémantique du passage), la teneur des propos du narrateur homodiégétique, sa remarque pour le moins surprenante et l'on imagine inattendu pour son voisin de banc (remarque concernant le cercle, sa circonférence et le contraire) permet de supposer la possibilité d'identifier la première partie du passage également comme du discours indirect. Rien dans ces conditions n'empêche le narrateur de rapporter certains éléments de sa biographie, même à l'attention d'un inconnu. Bien entendu ce qui apparaît à travers ce fragment, c'est la possibilité d'interprétation duelle de phénomènes énonciatifs à l'intérieur de notre corpus.

Il reste à relever pour finir, certaines variantes énonciatives synthétiques qui sont également constitutives de la physionomie des récits de nos auteurs.

## VI. Les variantes synthétiques

Nous avons pu constater qu'à certaines occasions, distinguer le discours indirect du discours indirect libre pouvait sembler malaisé. Bien évidemment, si l'on s'en tient à la stricte définition de ces deux procédés discursifs, on règle une fois pour toute le problème. Ainsi chaque fois que les temps verbaux s'accordent au temps de la narration, on aura affaire à du discours indirect. Cependant, il arrive que l'imprégnation du discours du narrateur par le discours rapporté en mode direct soit telle qu'elle induise une forme discursive synthétique inédite, en même temps discours direct et discours indirect, comme en témoigne ce passage de *l'Appareil-photo*:

"(...) Ouvrant un tiroir, [la jeune femme] me tendit un formulaire que je repoussai sans même y jeter un coup d'oeil, lui expliquant que, rien ne pressant, je préférais le remplir plus tard, si c'était possible, quand je reviendrait avec les documents par exemple, ça me paraissait beaucoup plus simple" (Toussaint, 1986, p.8).

Il est certain que cette séquence relève sur le plan formel du pur discours transposé. Mais la transposition atteint, disons-le, un tel degré de mimétisme (comme en témoignent la présence des expressions soulignées) qu'elle en devient singulière. Cela à tel point qu'il se produit une rupture d'actualisation, une symbiose d'espace-temps qui tend à véritablement superposer le temps de la narration et celui du discours (rapporté). C'est à ce titre qu'il nous a semblé à propos de parler de variante énonciative synthétique plutôt que de simple discours indirect libre.

L'utilisation récurrente du discours indirect, libre ou régi peut conduire, nous l'avons constaté ci-dessus, à l'enrichissement de son statut théorique. La quintessence du discours indirect, c'est le discours direct.<sup>1</sup>

Cet extrait illustrera notre propos:

*"Choblet ne changea pas d'avis. Pour lui, la solution tenait en deux mots: on déménage (à voir). Il n'en démordait pas. J'avais besoin de poisson bouilli et de crudités. Il demandait à voir la cuisine. Je lui avouai ne m'y être jamais aventuré. Néanmoins je la situais en imagination vers le nord, au bout du couloir (...). Je lui expliquai que l'organisation à laquelle j'appartenais mettait cet appartement à ma libre disposition bien sûr, mais que je me contentais de cette chambre, (...)"* (Deville, 1987, p. 40).

Intégré à la narration, le discours est indirectement régi. Cependant la relative longueur du passage produit un intéressant phénomène. Le dialogue régi se transforme en quasi-description. Comme si par la magie du discours indirect et grâce à la profusion de verbes déclaratifs qui transcendent le récit de parole en description d'état de parole, les dialogues étaient décrits, au lieu d'être rapportés.

Le discours indirect aura tendance à être lu (virtuellement car textuellement non réalisé) comme du discours direct (ce dont atteste la

---

1. Mais n'est-ce pas dans la nature même du discours indirect de transcender la narration, de mettre la narration à distance?

présence de "bien sûr"). Il est vrai que chez Deville cette manière de synthèse de la narration, du discours indirect et du discours direct virtuel est une procédure privilégiée qui permet à l'auteur de *Cordon-bleu* de manipuler les formes traditionnelles de discours rapportés. A ce titre, cette procédure occupe une place centrale dans son écriture. Ceci pour préciser que le discours indirect, bien que fondamentalement doté d'un statu stable, défini une fois pour toute, peut, dans le cas par exemple de nos auteurs, être interprété de manière variable, voir inédite, et peut conduire à enrichir le plan sémantique du texte.

La synthèse énonciative dynamise à souhait la dimension narrative des récits. La description comme mode dominant dans les récits de nos deux auteurs, est continuellement pénétrée par le discours rapporté sous toutes ses coutures. Cette particularité donne au texte une physionomie discursive hétérogène, mais conduit au final, nous l'avons déjà signalé, à homogénéiser l'ensemble du récit. Elle autorise à appréhender sur un même niveau, la dimension purement visuelle de la description, les diverses formes rapportées de discours et les interventions directes du narrateur à l'attention des lecteurs. Ainsi en est-il de ce passage de *l'Appareil-photo* qui mêle étroitement narration, description, discours indirect et discours direct libre:

*"(...) derrière moi, un homme entra qui, m'ayant examiné un instant du coin de l'oeil, me dit qu'il y avait une jeune femme dehors qui cherchait quelqu'un depuis un moment. Je suppose qu c'est vous, dit-il. Peut-être, en effet. Je le laissai à ses dents"* (Toussaint, 1986).

En somme, c'est à l'intérieur et grâce au discours indirect comme forme privilégiée de récit de parole que se produit l'ensemble de ces phénomènes discursifs, de ces passes d'armes entre différents niveaux; phénomènes apparemment anodins mais particulièrement décisifs qui offrent de rehausser alternativement la dimension référentielle des récits.

## VII. Conclusion

La fusion des divers niveaux énonciatifs ou mode discursifs, ne comporte en soi rien d'exceptionnel. La littérature use sans complexe de ce procédé depuis le dix-neuvième siècle. C'est cet aspect naturellement synthétique qui d'ailleurs fait l'originalité, ou plutôt la spécificité du roman à l'intérieur duquel différentes instances et différents registres énonciatifs sont susceptibles de cohabiter. S'agissant de nos auteurs, plus qu'un moyen de "naturaliser" le récit, cette cohabitation est constitutive de leur style. La structure énonciative de leurs récits est façonnée de manière à entraîner des phénomènes pragmatiques intéressants et des ambiguïtés définitoires analytiquement porteuses. Ces ambiguïtés sont cependant généralement diluées à l'échelle de l'oeuvre. Autrement dit, ce que l'analyse permet ponctuellement d'indexer et de mettre en relief, risque un temps de passer inaperçu au cours de la lecture, à condition que le lecteur parvienne à intérioriser la stratégie narrative et le style des auteurs.

## Bibliographie

1. Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978 (coll. Tel).
2. Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale, Tome I*, Paris, Gallimard, 1974).
3. Blanckeman, B., *Les fictions singulières: études sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002.
4. Chénétier, M., *Au-delà du soupçon: la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, 1989 (coll. Don des langues).
5. Ducrot, O., Schaeffer, J. M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1995.
6. Genette, G., *Figure III*, Paris, Edition du Seuil, 1972 (coll. Poétique).
7. Jerusalem, C., "La rose des vents: cartographie des écritures de Minuit" in *Le roman français aujourd'hui: transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004.

8. Kerbrat-Orrechioni, C., *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997, pour la troisième édition (coll. U Linguistique).
9. Molinié, G., Viala, A., *Approche de la réception: sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993 (coll. Perspectives littéraires).
10. Prévost, C., Lebrun, J. C., *Nouveau territoires romanesques*, Paris, Messidor / Editions sociales, 1990.
11. *Roman français contemporain*, ouvrage collectif, Paris, Ministère des affaires étrangères, 1997.
12. Schoots, F., *"Passer en douce à la douane": l'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.
13. Viart, D., "Le récit 'postmoderne'", in Baert, F., Viart, D. (éd.), *La littérature française contemporaine*, questions et perspectives, Presses Universitaires de Louvain, 1993.
14. *XX<sup>e</sup> siècle / après 1950, tome 2*, ouvrage collectif, Paris, Hatier, 1991 (coll. Itinéraire littéraire).

Archive of SID