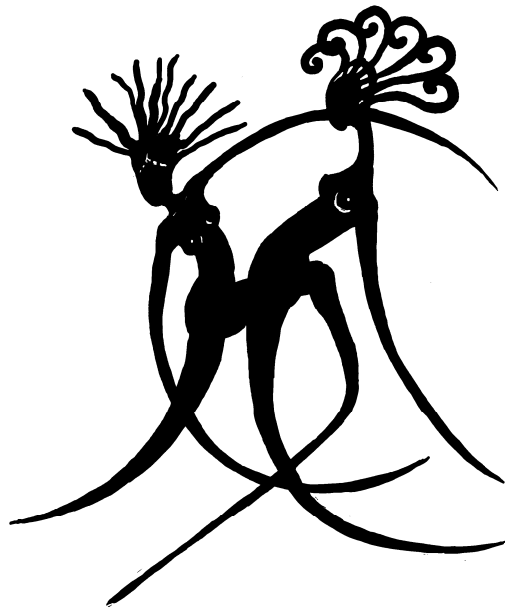


*Bulletin
de la*

SSA

Société de Styhstique Anglaise

La grammaire et le style :
domaine anglophone
2008



N° 30

© 2008 Société de Stylistique Anglaise
<http://stylistique-anglaise.org>
ISSN : 0240-4273

Illustration de couverture : « Carnaval »
de Gontran Lelasseux
(œuvre numérique)
Tous droits réservés.

Site Internet : <http://www.gontran-lelasseux.net/>.

Publié avec l'aide de la Société des Anglicistes de
l'Enseignement Supérieur (S.A.E.S) et du CREA,
Équipe d'Accueil n° 370,
Université de Paris X – Nanterre

Actes du colloque d'Aix-en-Provence
(17 & 18 novembre 2006, organisé par
Monique De Mattia-Viviès, Gilles Mathis
et Wilfrid Rotgé)

publiés avec le concours de la
Société de Stylistique Anglaise,
du LERMA (E.A. 853, Université de Provence) et du
CREA (E.A. 370, Université de Paris X - Nanterre)

Comité de lecture du volume

Bernard De Giorgi, Monique De Mattia-Viviès, Valérie
Kerfelec-Leclercq, Paul Larreya, Jean-Jacques Lecercle, Gilles
Mathis, Jacqueline Percebois, Mireille Quivy, Isabelle Richard,
Simone Rinzler, Wilfrid Rotgé.

Textes réunis par Monique De Mattia-Viviès

FRAGMENTATION DU RÉCIT ET FRAGMENTATION DE L'INSTANCE NARRATIVE DANS *HALF A LIFE* DE V.S. NAIPAUL

« [...] le langage ne pourra être compris que si l'on apprend à penser sa manifestation essentielle, la littérature. L'inverse est aussi vrai : combiner un nom et un verbe, c'est faire le premier pas vers le récit. En quelque sorte, l'écrivain ne fait que lire le langage. »¹

Half a Life s'ouvre sur un récit enchâssé qui se présente d'emblée comme la reconstruction impossible de la parole morcelée du père absent et introduit un narrateur hétérodiégétique qui finit par céder la place au fils, Willie Chandran, écrivain en devenir. Cette dissociation énonciative, qui est aussi dissociation de soi, engage le lecteur à retracer l'émergence de la voix de l'auteur, un auteur qui « a des secrets », un auteur qui « se cache »². C'est à travers l'exploration linguistique du discours, à travers la matière même du langage des multiples narrateurs qui se succèdent, sans qu'aucun n'ait jamais préséance sur l'autre, dans les multiples jeux citationnels, le glissement des regards et des voix, bref, à travers ce que l'on pourrait appeler, après T. Todorov, la grammaire du récit, que se met en place la vérité symbolique de l'écriture de Naipaul : celle de l'inadéquation fondamentale entre l'être et le dire, entre la parole et le monde. L'étude linguistique du style devrait, dans ces conditions, nous permettre de mieux

¹ T. Todorov, *Poétique de la prose*, « La grammaire du récit », Paris : Seuil, 1978, 57.

² « the writer has secrets. He is hiding », *Half a Life*, London: Picador, 2001, 83.

saisir comment s'élabore cette grammaire propre à l'écriture de V.S. Naipaul, c'est-à-dire cet art de lire et d'écrire qui offre au critique ce que Roland Barthes appelle « des transformations réglées, non aléatoires, portées sur des chaînes très étendues [...] permettant des liaisons lointaines mais légales [...] en sorte que l'œuvre, loin d'être lue d'une façon 'délirante', est pénétrée d'une unité de plus en plus large ».³

Lorsque le lecteur ouvre pour la première fois *Half a Life*, il découvre à la fois une moitié de vie et une moitié de récit. L'histoire s'arrête en effet à l'heure où Willie Chandran, arrivé à la moitié de sa vie – « the best part of my life is over » (138) – entreprend de faire à sa sœur la narration de sa vie au Mozambique. Le récit se poursuit dans le roman suivant, *Magic Seeds*, publié en 2004, soit trois ans plus tard. Curieusement, V.S. Naipaul se défendra d'avoir cherché à poursuivre dans *Magic Seeds* la même trame narrative.⁴ A cette filiation narrative niée, s'ajoute la filiation littéraire, également remise en cause. Le texte s'ouvre en effet sur le récit du père de Willie, qui raconte à son fils la visite que lui a rendue Somerset Maugham en Inde et qui lui vaut de porter Somerset comme deuxième prénom. L'écriture de *The Razor's Edge* sert ainsi de prélude au récit du père de Willie au cours duquel Willie est invité à exercer ses facultés critiques :

Willie Chandran asked his father one day, 'Why is my middle name Somerset? [...]'
His father said without joy, 'You were named after a great English writer. I am sure you have seen his books around the house.'
'But I haven't read them. Did you admire him so much?'
'I am not sure. Listen, and make up your own mind.' (1)

Naturellement – comment ne pas s'y attendre ? – le récit du père (qui reste sans nom, tout comme la mère de Willie) ne répond jamais à la question posée par le fils car ce récit des origines qui tente de remonter à la source du deuxième prénom, ce nom intermédiaire entre le prénom et le

³ R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris : Seuil, 1966, 68-9.

⁴ Tim Adams, dans l'interview du Mardi 14 septembre 14 2004 publié par *The Observer*, explique et cite les propos de V.S. Naipaul : « he does not see the book particularly as a sequel. 'This thing was quite a separate idea,' he says. »

nom de famille⁵, est en réalité l'histoire du père, une histoire qui prend dix ans pour être racontée. On y retrouve le récit du voyage authentique qu'effectua Somerset Maugham en Inde en 1938 et que l'écrivain rapporte lui-même dans *A Writer's Notebook*⁶. Le père de Willie se place ainsi, après sa rencontre fictive avec Maugham, comme l'intermédiaire entre l'Inde (cette Inde romancée par les peintres et les écrivains orientalistes de l'époque) et l'Angleterre désireuse de retrouver les sources de la fiction de Maugham :

'I began to attract visitors from abroad. They were principally friends of the famous writer. They came from England to find what the writer had found. They came with letters from the writer.' (4)

Trait d'union entre deux mondes qui se croisent sans véritablement se rencontrer, le père de Willie devient à son tour un homme de lettres en tant que sujet et auteur de sa propre fictionalisation :

'With these visitors I went over this new version of my life so often that I became quite at ease with it. [...] I felt I had become a social figure, someone at the periphery of a little foreign web of acquaintances and gossip.' (4)

Le lecteur croit alors reconnaître, à travers le discours du père de Willie, l'une de ces 'social figure[s]' si chères à la fiction de Maugham.

Or, le récit du père nous montre précisément l'abîme qui sépare l'imaginaire de Maugham du sien, son incapacité à comprendre la littérature anglaise (Wordsworth, Shelley, Keats, 8-9), à se conformer à l'ordre moral et social de sa caste qui le conduit à trahir les siens pour se retrouver le jouet de factions révolutionnaires dont il ne partage même pas les idéaux, puis à s'enfermer dans le temple pour jouer le rôle qui lui est assigné par la fiction d'un autre :

'In time the writer wrote his book. [...] I began to acquire something like a reputation. [...] There was no escaping the role now.' (31-2)

⁵ Bien que le fils n'interroge son père que sur son deuxième prénom, on ne saurait manquer de remarquer que Willie porte en réalité les deux prénoms de l'écrivain, William et Somerset, comme pour redoubler le poids de cette paternité littéraire, paternité qui devient ambiguë dès lors que Willie se réclame de Shakespeare dans la suite du récit. Cette ambiguïté est redoublée par le choix du nom Chandran qui peut être utilisé à la fois comme nom de famille et comme prénom.

⁶ William Somerset Maugham, *A Writer's Notebook*, 1949, Harmondsworth: Penguin, 1967, 273-4.

La naissance de son fils n'est que le prolongement de cet échec à diriger le cours de son existence, à surmonter une série de ruptures – avec ses propres parents, sa femme, la société indienne tout comme la société impérialiste anglaise – et conduit naturellement à la rupture avec Willie :

'Now that you've heard what I had to say, what do you think?'
Willie Chandran said, 'I despise you.' (35)

On constate alors que les chaînes affectives, générationnelles mais aussi littéraires sont simultanément affirmées et rompues : Willie récusé l'autorité paternelle, tout comme son père a récusé celle de son propre père tandis que Naipaul ne semble citer *The Razor's Edge* que pour mieux s'en démarquer. Les chaînes narratives se trouvent également brisées : le premier débrayage énonciatif par lequel le narrateur hétérodiégétique donne la parole au père de Willie pour raconter le premier chapitre – *A Visit from Somerset Maugham* – est suivi d'un deuxième débrayage qui donne dans le troisième et dernier chapitre – *A Second Translation* – la parole à Chandran. Le discours du père et celui du fils semblent ainsi se répondre, séparés symboliquement par le récit hétérodiégétique du chapitre central curieusement intitulé *The First Chapter*. Cet étrange narrateur, ni le père ni le fils, offre au lecteur une troisième voix/voie qui lui permet de pénétrer les pensées intimes de Willie ('He despised his father more than ever' 41), et jusqu'à la construction de son langage :

Willie thought in his head, in English, 'He is not only a fraud, but a coward.'
The sentence didn't sound right; there was a break in the logic somewhere.
So he did it over. 'Not only is he a fraud, but he is also a coward.'
The inversion in the beginning of the sentence worried him, and the 'but' seemed odd, and the 'also'. And then, on the way back to the Canadian mission school, the grammatical fussiness of his composition class took over. He tried other versions of the sentence in his head [...] (41-2)

Cette préoccupation pour la langue, dans sa factualité élémentaire, ne cesse de hanter Willie, au point que lors de son départ de Londres pour le Mozambique où il passera 18 ans avec sa femme Ana, il est obsédé par la peur de perdre une langue qu'il peine déjà à identifier⁷ :

⁷ Comme l'explique très justement Florence Labaune-Demeule, "[...] the traveller's fear of arrival translates itself into a panic concerning language: his uncertain future makes him fear that he might lose part of his own past, part of his identity, represented for him in the form of his different linguistic acquisitions", « V.S. Naipaul's *Half a Life*: Moving away from Tension? », *V.S. Naipaul A World in Tension*, Judith Misrahi-Barak ed., Montpellier : Université Montpellier III, 2004, 129.

Willie was trying to deal with the knowledge that had come to him on the ship that his home language had almost gone, that his English was going, that he had no proper language left, no gift of expression. (132)

Cette peur viscérale revient dans la narration de Willie au dernier chapitre où il semble que l'écriture seule puisse répondre à cette hantise de la disparition de la langue :

And one day I realised that for all of the past week I had not thought about my fear of losing language and expression, the fear almost of losing the gift of speech. (146)

Derrière la voix du narrateur hétérodiégétique, derrière le style indirect libre (« and the 'but' seemed odd, and the 'also' ») le lecteur est fortement tenté d'établir une parenté énonciative, de rétablir la chaîne linguistique brisée entre narrateur hétérodiégétique et homodiégétique tout comme celle entre père et fils car, en dépit de l'inimitié qui les oppose, force est de constater que le père comme le fils sont des adeptes de la réécriture, de la rupture et du retour : les compositions anglaises de Willie se répètent, jouant sur le retour d'expressions idiomatiques imposées par le professeur, tout comme l'histoire du père se répète au fil des différentes versions narrées aux nombreux visiteurs ou des nombreuses redites lors du récit qu'il en fait à son fils :

And this was the story Willie Chandran's father began to tell. It took a long time. The story changed as Willie grew up. Things were added [...] (1)

A l'instar du père comme du fils, le narrateur hétérodiégétique se répète, réitérant sa version :

This was the story that Willie Chandran's father told. It took about ten years. Different things had to be said at different times. (35)

Répétition et fragmentation caractérisent ainsi les trois voix du récit, au point que ces trois voix semblent n'en former plus qu'une, à la fois unique et fragmentée, composée des trois temps qui l'habitent sans pour autant qu'il y ait contradiction. Le récit se trouve en effet éclaté entre la narration homodiégétique passée assumée par le père, celle, hétérodiégétique de la voix off et celle de Willie, au présent de l'énonciation. La voix isolée du narrateur hétérodiégétique qui émerge de la brèche ouverte entre les deux voix homodiégétiques désigne le travail du romancier, l'acte de rupture entre l'écrivain et l'auteur, l'acte de libération à

travers lequel je est un autre. Il semble alors que le fils, l'auteur en puissance, ait besoin de cette transition qu'offre la voix hétérodiégétique pour devenir à son tour un je écrivain⁸. A travers la fragmentation énonciative c'est donc la cohésion du texte qui est à la fois mise en jeu et réaffirmée, celle d'un livre-monde, d'un objet mouvant et complexe.

Exemplaire à cet égard, le récit de la composition anglaise de Willie, 'A Life of Sacrifice', qui reprend le récit du père, avant d'être lu par Roger, l'ami anglais de Willie à Londres, qui lui conseille de le réécrire.

La première voix narrative, celle du père, est celle qui nous a été donnée à entendre tout au long du premier chapitre. Willie, encore enfant et rédigeant une composition anglaise pour l'école entreprend de la parodier à travers une parabole : celle du brahmane qui, ayant découvert un trésor caché, s'engage, afin de le conserver, à sacrifier chaque année au mauvais génie un jeune enfant. Une tribu nomade affamée passant par-là, il rend visite à son chef et conclut un marché : un enfant de la tribu doit être conduit à la grotte, en échange duquel le brahmane s'engage à subvenir aux besoins de la tribu. Chaque année, le brahmane sacrifie en secret un enfant de la tribu jusqu'au jour où, s'apprêtant un matin à brûler le corps de deux petites victimes, il s'aperçoit qu'il a sacrifié ses propres enfants. Cette parabole qui vient déconstruire la vie de sacrifice qui faisait la fierté du père de Willie comporte également les caractéristiques des contes orientalistes du 19^{ème} : le lecteur se trouve donc confronté dès la première occurrence du récit à une histoire dans l'histoire, ou plus exactement, à ce que Barthes appelle « l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini »⁹ : le schéma des contes qui habite notre lecture participe ainsi de la vérité qui se dégage du texte, de ce que Barthes appelle cette « cosmogonie littéraire » au point que « le livre fait le sens, le sens fait la vie ».

⁸ Nous rejoignons une nouvelle fois l'analyse lumineuse que propose Florence Labaune-Demeule de la structure naratologique du roman : "Writing then grants him [Willie] a new point of view and becomes synonymous with discovering his own personality. [...] Who but Willie Chandran could occupy such a privileged position in time? [...] Who but the only witness, the only person it was aimed at?", 144, 149.

⁹ *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, 59.

Lorsque Roger, l'ami londonien de Willie, découvre le récit, il le convie non pas à répéter l'histoire mais à en découvrir le sens, c'est-à-dire à « fracturer le monde (le livre) et le refaire »¹⁰ :

At last Roger said, 'I know your great namesake and family friend says that a story should have a beginning, a middle and an end. But actually, if you think about it, life isn't like that. Life doesn't have a neat beginning and a tidy end. Life is always going on. You should begin in the middle and end in the middle, and it should all be there. [...] Have you read Hemingway? You should read the early stories. There's one called "The Killers"'. (83)

Roger invite ainsi Willie à rompre avec une double paternité : celle du père biologique et celle du père littéraire. En suggérant Hemingway, il lui offre une nouvelle patrie, dans tous les sens du terme, un Nouveau Monde, sans début ni fin, avec seulement un milieu, ou encore un réseau au sein duquel toute élucidation des liens de cause à conséquence devient inopérante. En d'autres termes, il l'invite à écrire sans morale, sans hiérarchisation logique, chronologique ou sociale. Il ne s'agit pas de construire selon le modèle de la phrase, nécessairement hiérarchique, mais selon le principe du fragment. Roger suggère ainsi à Willie une nouvelle grammaire de l'écriture : celle qui pratique l'ellipse, le détachement, la parataxe, une écriture dont « le sujet n'est pas une plénitude individuelle [...] mais au contraire un vide autour duquel l'écrivain tresse une parole infiniment transformée (insérée dans une chaîne de transformation), en sorte que toute écriture *qui ne ment pas* désigne, non les attributs intérieurs du sujet, mais son absence »¹¹.

Or c'est déjà cette écriture qui est présente, même dans les mauvais récits de Willie, et que Roger pressent :

'What is interesting to me as a lawyer is that you don't want to write about real things. I've spent a fair amount of time listening to devious characters, and I feel about these stories that the writer has secrets. He is hiding.' (83)

La réécriture de 'A Life of Sacrifice' en 'Sacrifice' est donc aussi l'écriture du sacrifice de Willie : sacrifice de l'autorité paternelle, littéraire, narrative, linguistique. Le titre mutilé dit la rupture avec la parole hiérarchique, l'élimination de l'auteur comme instance d'autorité sur le texte.

¹⁰ *Critique et Vérité*, 76.

¹¹ *Critique et Vérité*, 70.

C'est cette ellipse qui crée la tension de l'écriture, qui lui donne toute sa force, une force qui n'est pas empruntée mais spontanée :

He had only to begin; the story rewrote itself; and though in one way it was now very far from Willie, it was also more full of his feelings. He changed the title to 'Sacrifice'. (85)

Le retour sur le récit passé permet à Willie de rompre avec la ligne narrative, de réduire le récit au simple dialogue, c'est-à-dire à la fragmentation du discours puisque le narrateur omniscient disparaît pour laisser le lecteur reconstruire le(s) sens du texte à partir d'une parole morcelée. Cette nouvelle grammaire de l'écriture insuffle ainsi une dynamique propre à chaque texte : au fur et à mesure que Willie reconsidère ses textes passés de nouvelles fictions surgissent, chacune dans un rapport parataxique à la précédente. La rupture se trouve ainsi au cœur du principe d'auto-génération de l'écriture. Les nouvelles tissent une toile symbolique : à la fois distinctes et pourtant liées, elles se rejoignent et se touchent sans jamais se suivre, elle font rhizome –

The stories came quickly to him. [...] The stories were all in the same vague setting, the setting of Sacrifice. And as he wrote, the vague setting began to define itself, began to have markers: a palace with domes and turrets, a secretariat with lines of blank windows on three floors, a mysterious army cantonment with white-edged roads where nothing seemed to happen, a university with a yard and shops, two ancient temples where dressed-up crowds came on certain days, a market, housing colonies with graded dwellings, a hermitage with an unreliable holy man, an image-maker, and, outside the town, the high-smelling tanneries with their segregated population. To Willie's surprise, it was easier, with these borrowed stories far outside his own experience, and with these characters far outside himself, to be truer to his feelings than it had been with his cautious, half-hidden parables at school. He began to understand [...] how Shakespeare had done it, with his borrowed settings and borrowed stories, never with direct tales from his own life or the life around him. (86)

Décors et scénarios flous ne permettent pas une filiation mais une parenté par alliance, par analogie entre les nouvelles. On se souvient de la structure hiérarchisée élaborée par le narrateur de *The Razor's Edge* qui, tout en nous annonçant non pas un récit complet, un de ceux qui s'achèvent traditionnellement par le mariage ou la mort, mais un récit inachevé – 'But I

leave my reader in the air'¹² – se trouve néanmoins enchâssée dans une construction nettement délimitée puisque au 1^{er} chapitre s'ouvrant sur « I have never begun a novel with more misgiving » (3) répond dans le dernier chapitre « This is the end of my story » (313). A l'inverse, Willie n'écrit pas un roman, i.e. n'écrit pas selon le principe de la phrase « hiérarchique [impliquant] des sujétions, des subordinations, des rections internes », selon le principe d'un langage « achevé »¹³ tel que le décrit Barthes, mais selon le principe du rhizome qui fait rupture, qui trace des lignes de fuite renvoyant sans cesse les unes aux autres, selon le principe de « l'antigénéalogie »¹⁴. Le recueil de nouvelles qui s'élabore sans plan préconçu, au fil des histoires que les films de gangsters et les récits de Hemingway inspirent à Willie, constitue ainsi un tout, qui repose sur l'association éphémère et mobile de fragments, explicites ou implicites et semble illustrer le conseil de Polonius dans *Hamlet* : « By indirections find directions out »¹⁵. C'est dans la distance, de manière indirecte, par le truchement d'intermédiaires, que la vérité émerge. Roger remarque justement à ce propos :

One story on its own might not have an impact, but taken together they do. The whole sinister thing builds up. [...] It's India and not India (88).

Il n'y donc pas d'histoire centrale, il n'y a pas non plus de titre ; pour reprendre une nouvelle fois Deleuze : « la racine principale a avorté [...] vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement »¹⁶. C'est de ces racines secondaires qu'émerge « The whole sinister thing » : quelque chose d'indéfinissable, de puissant, qui s'empare du lecteur sans que celui-ci puisse le nommer, le définir, le borner : c'est l'Inde inaccessible du récit.

Cette écriture de la rupture est rendue particulièrement sensible par la fréquence de l'asyndète. A travers les énumérations de syntagmes juxtaposés, le narrateur ébauche ainsi une liste paradoxale de repères

¹² *The Razor's Edge*, 1943, New York: Vintage, 2003, 3.

¹³ *Le Plaisir du texte*, 80.

¹⁴ *Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, 18.

¹⁵ *Hamlet*, II, i, 65.

¹⁶ *Mille Plateaux*, 12.

(« markers ») qui ne sont ni reliés ni définis. Or, l'asyndète n'est autre qu'une des formes de l'ellipse. En supprimant les conjonctions de coordination, l'asyndète constitue ainsi ce que Henri Suhamy appelle « une forme de parataxe interne à la phrase qui consiste à omettre les conjonctions de coordination » et relève d'une « rhétorique de l'occultation [...] de la non-linéarité »¹⁷.

A l'instar de l'éclatement du sens de l'Histoire que Willie, l'Indien exilé d'abord à Londres puis au Mozambique, ne parvient pas à comprendre, à l'instar de la géographie brisée des anciens territoires coloniaux que Willie traverse en aveugle, l'écriture nous dévoile une grammaire fragmentée au cœur de laquelle l'ellipse « traduit un état de tension qu'elle cherche à communiquer »¹⁸. Un tel procédé linguistique constitue alors une « manipulation délibérée du langage »¹⁹, une transformation « réglée et non aléatoire »²⁰, aurait dit Barthes, dont la savante orchestration permet à « la surprise, l'indignation, la crainte, le désir [de s'exprimer] par des unités syntaxiques auxquelles manque une partie du mécanisme conventionnel de la phrase »²¹.

Ainsi on reconnaît dans l'énumération des repères qui traversent les histoires de Willie les échos lointains de son propre passé – le saint homme peu fiable, l'imagier, les castes – repères d'autant plus forts qu'ils demeurent indéfinis, uniquement précédés de l'article A, suivis pour certains de syntagmes prépositionnels qui renforcent le cliché (« a palace with domes and turrets, a secretariat with lines of blank windows ») ou de relatives adjectivales qui ne développent que des stéréotypes (white-edged roads where nothing seemed to happen, two ancient temples where dressed-up crowds came on certain days). On remarque que la phrase semble trébucher dès le début – « And as he wrote, the vague setting began to define itself, began to have markers » : l'ouverture de la phrase par le coordonnant AND traduit une volonté de réouverture, de développement de la part de l'énonciateur ; mais si AND fait figure, ainsi que l'appellent J.R. Lapaire et W. Rotgé, de « relanceur [...] favorisant la progression textuelle »²², il s'agit d'une relance qui semble achopper, buter dès le

¹⁷ *Stylistique anglaise*, Paris : PUF, 1994, 197.

¹⁸ *Stylistique anglaise*, 198.

¹⁹ *Stylistique anglaise*, 70.

²⁰ *Critique et Vérité*, 68.

²¹ *Stylistique anglaise*, 70.

²² *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, PUM, 1991, 306.

commencement. La première asyndète qui juxtapose les deux prédicats, la répétition symptomatique du verbe « begin » se trouve prolongée par l'ouverture de l'énumération sur les deux points qui amplifient l'essoufflement de la phrase. Enfin, le dernier syntagme relié par la conjonction de coordination (« and, outside the town, the high-smelling tanneries with their segregated population ») vient à la fois clore l'énumération et la prolonger, comme pour suggérer que la liste ne sera jamais exhaustive, mais continue de se dérouler au ralenti, au-delà des syntagmes prépositionnels, que la ligne ne cesse de fuir et de se ramifier dans l'imaginaire du lecteur.

Le monde qui surgit alors de cette nouvelle grammaire de l'écriture est un monde 'borderline' car si l'ellipse crée la tension, elle peut aussi mettre en péril le sens : trop d'ellipses rendent le texte incompréhensible, l'univers opaque. C'est l'ellipse fatale de l'Histoire qui dévore Willie d'un continent à l'autre, entre la crise du Canal de Suez et les guerres d'indépendance ; c'est l'ellipse narrative qui perd les mauvaises critiques de l'œuvre de Willie – « *Where [...] one might have expected an authentic hot curry, one gets only a nondescript savoury, of uncertain origin [...] These random, unresolved pieces of terror or disquiet or anxiety seem in the most unsettling way to come out of no settled view of the world* » (123).

Le texte de Willie encourt naturellement le même danger que celui de Naipaul, « l'auteur caché » de ce que certains journalistes ont qualifié de « demi-roman »²³ qui dès le début du récit nous offre des repères flous, des espaces éclatés entre les diverses voix, un univers en décomposition, pris entre l'Inde des brahmanes, des temples, des castes et de la pauvreté, le Londres bohème des années 50 et l'Afrique coloniale en plein effondrement. La géographie est à la fois paradoxalement estompée et rappelée : tout comme les histoires de Willie, qui sont déjà là – « *The stories seemed to be just waiting for him* » (102) – la destruction du monde connu est déjà là, préexiste au récit. Elle est cette origine indicible qui creuse le texte.

Il semble alors que la seule communauté que partagent le texte de Maugham et celui de Willie soit celle du fil du rasoir, d'une écriture de la scission et de l'absence.

²³ « Thus, abruptly and obliquely, the first book ends. Half a life, lived in 'half-and-half' worlds – and probably half a novel, too », Theo Tait, « Vicious Poke in the Eye », *London Review of Books*, Vol.26, n°21, 4 November 2004.

C'est sur le fil du rasoir que s'ébauche la relation amoureuse entre Willie et Ana, dans une contrée où Willie arrive avec pour seule envie de repartir mais où il restera 18 ans. Or, cette arrivée fonctionne déjà comme un retour :

'I am not staying here. I am leaving' [...] that was how he thought during the slow further journey in a small coasting ship to the northern province where the estate was: going back a small part of the way he had just come, but closer now to the land, closer to the frightening mouths and wetlands of very wide rivers, quiet and empty, mud and water mixing in great slow swirls of green and brown. Those were the rivers that barred any road or land route to the north. (134)

Circularité du trajet, dédoublement syntaxique des phrases simples, ellipse du sujet grammatical (« going back »), répétition des locutions prépositionnelles (« closer to »), des conjonctions de coordination associant par paires substantifs et adjectifs en alternance, allitérations : la grammaire vient dire l'avancée impossible, l'enfermement de Willie dans un espace qui l'engloutit et sur lequel il n'a aucune prise. Lorsque commence le récit de Willie à sa sœur au chapitre suivant, qui constitue une analepse sur le récit lapidaire du narrateur hétérodiégétique limité à la seule mention « He stayed for eighteen years » (135), on reconnaît les mêmes phénomènes de circularité et de fragmentation :

Everything in the house – the colours, the wood, the furniture, the smells – was new to me. Everything in the bathroom was new to me – all the slightly antiquated fittings, and the old geyser for heating water. Other people had designed that room, had had those fittings installed, had chosen those white wall tiles – some of them cracked now, the crack-lines and the grouting black with mould or dirt, the walls themselves a little uneven. Other people had become familiar with all those things, had considered them part of the comfort of the house. (140)

Les guillemets disparaissent : Willie prend le relais de la narration sans que son discours soit enchâssé dans celui du narrateur hétérodiégétique ; et le lecteur retrouve les mêmes phénomènes linguistiques : appositions qui viennent séparer sujet et prédicat, brisant temporairement l'élan de la phrase, asyndète et coordination explicite, reprise du verbe et ellipse du sujet grammatical, syntaxe heurtée, retour de la description sur elle-même.

Difficile alors de découvrir « l'auteur caché » : est-ce Willie ? Est-ce Naipaul ? Si le monde que nous révèle Willie demeure jusqu'à la fin du texte « a half-and-half world » (160), peuplé de « half-and-half friends » (161), où l'Histoire le prend en défaut – « I was half ready for it » (166), une Histoire qui ne peut être évoquée que dans un récit tronqué (« as once his father had told Willie about his life, so now over many days of the Berlin winter, in cafés and restaurants and the half-empty flat, Willie began slowly to tell Sarojini of his life in Africa », 140) c'est vraisemblablement parce que le texte ne peut s'écrire qu'à partir d'une absence, de cette voix narrative rapiécée qui ne cesse de se ramifier : celle du narrateur, celle du père, celle du fils, écrivain en devenir, de la sœur, de l'épouse, de l'amante... Au fur et à mesure que l'œuvre se déroule et se défait sous les yeux du lecteur, celui-ci comprend que ce qu'il affronte « n'est pas l'œuvre mais son propre langage »²⁴ : dans la matérialité de la grammaire c'est donc l'essence même de la littéarité du texte qui se joue, l'écriture non comme message ni témoignage mais comme un signe d'absence et de présence, comme un scintillement du sens que le lecteur ne peut qu'à moitié saisir. Toute la subtilité de la grammaire de Naipaul tient sur ce fil du rasoir qui fonctionne comme l'épigraphe absente de *Half a Life* :

The sharp edge of a razor is difficult to pass over; thus the wise say the path to Salvation is hard.

Katha-Upanishad²⁵

C'est également sur ce fil du rasoir que se tient le lecteur et le critique dont le rôle ne doit être, comme nous le rappelle Barthes, ni de « délirer » ni de proposer « une traduction » car « elle ne peut prétendre retrouver le 'fond' de l'œuvre, car ce fond est le sujet même, c'est-à-dire une absence »²⁶. Le langage de l'œuvre de Naipaul se donne ainsi à lire dans l'entre-deux, entre la réalité matérielle de sa grammaire – linguistique et narrative – et de ses multiples implications – littéraires comme historiques – faisant de la lecture un exercice dangereux, puisqu'il doit respecter les liaisons des chaînes symboliques qui construisent l'œuvre sans vouloir épingleur un objet, un message, un signifié qui toujours lui échappe. Barthes disait : « il faut que le symbole aille chercher le symbole, il faut qu'une langue parle pleinement une autre langue : c'est ainsi finalement que la

²⁴ *Critique et Vérité*, 70.

²⁵ *The Razor's Edge*.

²⁶ *Critique et Vérité*, 64, 72.

Isabelle Keller-Privat

lettre de l'œuvre est respectée ». ²⁷ Parler la langue de Naipaul ce serait alors parler cette grammaire de la rupture et du retour à la fois sur l'axe syntagmatique, de la plus petite unité textuelle à la plus large, et sur l'axe paradigmatique, d'un champ à l'autre : verbal, poétique, esthétique. C'est à ce prix qu'émerge l'Inde de Naipaul, à la fois « India and not India », une Inde qui n'est pas celle de la « traduction » (linguistique ou culturelle) mais une Inde qui est « translation » au sens propre du terme, c'est-à-dire déplacement, impliquant répétition et scission.

Isabelle KELLER-PRIVAT
Université de Toulouse II Le-Mirail

²⁷ *Critique et Vérité*, 73.

Textes cités

- T. ADAMS**, *The Observer*, interview du Mardi 14 septembre 2004.
- R. BARTHES**, *Critique et vérité*, Paris : Seuil, 1966.
_____. *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973.
- G. DELEUZE, F. GUATTARI**, *Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- F. LABAUNE-DEMEULE**, « V.S. Naipaul's *Half a Life*: Moving away from Tension? », *V.S. Naipaul A World in Tension*, Judith Misrahi-Barak ed., Montpellier : Université Montpellier III, 2004.
- J-R LAPAIRE, W. ROTGÉ**, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse, PUM, 1991.
- W. SOMERSET MAUGHAM**, *The Razor's Edge*, New York: Vintage, (1943) 2003.
_____. *A Writer's Notebook*, Harmondsworth: Penguin, 1949.
- V.S. NAIPAUL**, *Half a Life*, London : Picador, 2001.
- W. SHAKESPEARE**, *Hamlet*.
- H. SUHAMY**, *Stylistique anglaise*, Paris : PUF, 1994.
- T. TAIT**, « Vicious Poke in the Eye », *London Review of Books*, Vol.26, n°21, 4 November 2004.
- T. TODOROV**, *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 1978.