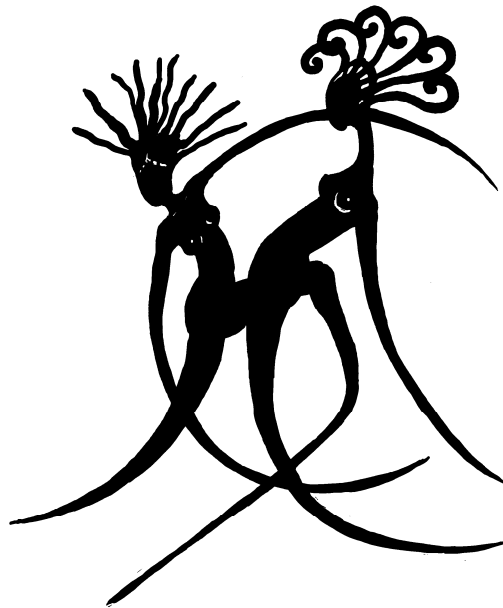


*Bulletin  
de la*

*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**

## DES VOIX SANS GRAMMAIRE, OU LE DISCOURS IRRESOLU : LES VARIATIONS DU MONOLOGUE INTERIEUR DANS QUELQUES ŒUVRES D’EVA FIGES

Les œuvres dont il sera question ici sont quatre romans d’Eva Figes,<sup>1</sup> auteur britannique contemporaine d’origine allemande et juive, venue en Angleterre avec sa famille en 1939 à l’âge de sept ans suite à la montée du nazisme et ayant, tout d’abord par la force des choses, délaissé sa langue maternelle au profit d’un anglais dont elle use d’ailleurs avec un brio incontesté qui lui a valu quelques comparaisons des plus flatteuses (avec Beckett et Virginia Woolf notamment).<sup>2</sup> Une caractéristique notable de certains de ces romans, ainsi que d’autres que l’auteur a régulièrement publiés tout au long de ces quatre décennies, est l’absence de traduction française ou autre, comme si, par-delà une relative discrétion médiatique à l’entour de la production littéraire d’Eva Figes, certains de ces textes semblaient frappés du sceau d’une mythique – autant que spécieuse – intraduisibilité. Ce verdict tacite d’intraduisibilité ne fait d’ailleurs que s’engouffrer dans la brèche déjà largement ouverte par certaines des appréciations fréquemment apposées en quatrième de couverture comme c’est notamment le cas pour *Winter Journey* au sujet duquel on lit : “Vivid, strange, disquieting, totally different from any other novel you’ve ever read”. C’est dire le déficit d’identification et l’aura de mystère qui entourent

---

<sup>1</sup> Il s’agit de *Winter Journey* (1967), *Days* (1974), *Ghosts* (1989) et *The Knot* (1996).

<sup>2</sup> Voir à ce propos C. Jordis, *Gens de la Tamise* 420-421, ainsi que l’appréciation du *Guardian* qui figure en quatrième de couverture de *Winter Journey* : “Reminiscent of Beckett...a kind of poetry”.

ces œuvres dont l'inquiétante étrangeté stylistique n'est, on s'en doute, pas la moindre caractéristique, le plus souvent assortie d'ailleurs d'une obscurité référentielle qui ne fait que compliquer plus avant la tâche dévolue à l'analyste. En raison de sa lisibilité souvent des plus problématiques, d'une textualité qui interroge la langue dans ses moindres catégories – syntaxe, lexique, phonétique, ponctuation –, ou, en d'autres termes, de son flirt constant avec les limites de la grammaticalité, l'œuvre romanesque d'Eva Figes semble esquisser à sa manière une typologie du texte quelque peu paradoxal que Marguerite Duras appelait de ses vœux, en 1993, dans son ouvrage *Ecrire* ; un appel lancé à coup sûr sans connaître les écrits d'Eva Figes qui eût très certainement séduit Duras puisque certains des traits les plus saillants de cette écriture font étrangement écho à la définition qu'elle proposait d'un livre à venir d'ailleurs peut-être, précisément, déjà advenu à l'époque :

*Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt. (Ecrire 86)*

Ancrée dans le terreau par définition instable et mouvant de ce que Monique De Mattia-Viviès appelle, dans son ouvrage consacré au discours indirect libre, « l'irrésolu » (*Le Discours indirect libre au risque de la grammaire* 15), l'écriture d'Eva Figes, foncièrement intimiste et mettant en scène des narrateurs autodiégétiques aux identités nébuleuses, indécises et balbutiantes, tout entières livrées aux fulgurances des souvenirs et des sensations présentes, se situe en effet du côté d'une forme de déni de la scripturalité. En d'autres termes, c'est bel et bien plutôt du côté d'une voix en quête d'elle-même, d'une forme de « corporalisation » – au sens que Dessons et Meschonnic donnent à ce terme<sup>3</sup> qu'il convient de rechercher sa raison d'être ainsi que les modalités de son fonctionnement. Faisant bien souvent résonner le cri et l'inarticulé, ou plutôt le sous-articulé, elle amène volontiers sur le devant de la scène expressive la confusion linguistique et identitaire du narrateur-personnage confiné à la carcéralité d'un incessant monologue intérieur et parfois même de sa forme extrême, *borderline*, qu'est le *stream of consciousness*, défini par Monique De Mattia-Viviès comme visant à « reproduire la structure même du langage de la pensée,

---

<sup>3</sup> « le rythme et la prosodie sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de la corporalisation dans son organisation écrite » (*Traité du rythme des vers et des proses* 46).

même si la pensée n'est pas nécessairement verbale »<sup>4</sup> (cette dernière précision étant d'une importance cruciale pour mon propos actuel). Cette écriture que l'on peut donc aisément qualifier de paradoxale tend, de manière répétée, à dissoudre le grammatical, à dé-châîner le textuel, faisant éclater ce dernier en particules hétérogènes et disparates où ni la logique syntaxique habituelle ni celle d'une continuité référentielle sans faille n'ont le dernier mot, étant toujours surpassées par des phénomènes dont la saillance s'impose d'abord physiquement au lecteur. Un lecteur dont le *mind's ear* et le *mind's eye* sont bien souvent sollicités à parts égales, et ce parfois dès la toute première confrontation avec la page écrite, par le déploiement de moyens expressifs qui ne semblent guère enclins à s'accommoder des exigences même minimales d'une grammaire de bon aloi : syntagmes démembrés, disjonctions morphosyntaxiques de divers ordres, ponctuation paradoxale ou inexistante entravant ou suspendant l'appréhension immédiate des unités textuelles, autant de phénomènes – de faits de style – dont je fournirai, le moment venu, quelques exemples que j'espère suffisamment éloquents. C'est en tout cas au titre de ces particularités que cette écriture me paraît digne de quelque considération dans le cadre de notre problématique actuelle, problématique tout entière orchestrée par le principe de dualité qui avait déjà, dans une perspective élargie et plurielle, fait les riches heures de certains de nos travaux antérieurs.<sup>5</sup>

De fait, le tout premier – et, assurément, non le moindre – problème d'ordre grammatical, à considérer dans notre cadre est à l'évidence posé par ce titre même où grammaire et style s'affrontent en un duel dont les règles et les motivations sont loin d'être clairement délimitées ou, *a fortiori*, univoques. Les modalités de cette tension entre deux pôles apparemment quelque peu antagonistes – du moins subjectif, du plus cadré, du plus délimité, la grammaire, au plus subjectif, au plus impressionniste et au moins quantifiable, le style –, nécessitent un examen attentif tant on pourrait dire en fin de compte que sur la diversité des lectures sémantico-logiques de ce petit mot ET repose toute la problématique, pourtant si foisonnante, de nos travaux. En d'autres termes, ET doit-il s'envisager comme un rupteur qui tendrait à faire entendre que les grands auteurs, crânement postés de

---

<sup>4</sup> *Le Discours indirect libre au risque de la grammaire* 213.

<sup>5</sup> Je fais ici notamment référence au colloque « Dualité(s) » de la SSA qui a eu lieu à l'Université de Rouen en novembre 2005.

l'autre côté de la barrière sémantique qu'il figure, n'ont de cesse de mettre un bonnet rouge au bon vieux Grévisse, se répandant en bravades et outrages divers, tandis que les grammairiens, eux, seraient fidèlement, voire servilement, repliés sur l'objet unique de leur culte qu'ils ne sauraient de toute leur vie offenser ? Mais ce serait là faire virer la coloration sémantique originelle, déjà par essence très instable, de ET, en la faisant accéder à celle d'un autre coordonnant : « La grammaire MAIS le style » (rupture sémantico-logique par laquelle il serait ainsi signifié qu'il faudrait bien, le cas échéant à son corps défendant, accorder au style quelque modeste place dans le logocentrisme ambiant), ou encore « La grammaire OU le style » (alternative dont les ressorts pragmatiques seraient constitués par un sous-entendu des plus injonctifs : il faut choisir). En s'éloignant résolument d'une telle perspective d'altérité ou de disjonction, et en adoptant un biais quelque peu plus inclusif, ET doit-il s'entendre comme un relanceur qui vient offrir au terme précédent la complémentarité sémantique qu'il attendait, le débouché particulier du dispositif grammatical général mis en place par la langue pour le discours ? Plus encore, ET ne pourrait-il s'entendre comme un lien de cause à effet soulignant au passage la réversibilité des deux termes qu'il unit ? En effet, si « le style CAR la grammaire » paraît une chose entendue – pas de style, d'actualisation individuelle des potentialités offertes par les mots de la tribu sans prise en compte des dites potentialités –, alors la réciproque « La grammaire CAR le style » paraît, en contrepoint, s'imposer : il est en effet aisé d'admettre que la grammaire, procédant pour partie de ce « savoir cumulatif » que constitue la connaissance empirique comme le souligne Henri Le Priault,<sup>6</sup> n'est au fond que le produit toujours remodelé de la sédimentation de manifestations langagières certes contingentes et momentanées mais dont la répétition finit par faire loi en alimentant « la fabrique de la langue nationale ». <sup>7</sup> Le style fondateur ou, tout au moins, édificateur et nourricier de la grammaire : serait-ce là une conception outrancière, un fantasme de stylisticien en mal de reconnaissance et de légitimation de ses travaux et des œuvres auxquelles il les consacre ? Ou bien, de manière tout à la fois bien plus pacificatrice et bien plus stimulante, un prolongement conceptuel naturel de ce que l'on désigne depuis à présent quelque trois décennies sous le nom générique de « grammaire textuelle » et qui permet de s'extraire du champ passablement

---

<sup>6</sup> *Grammaticalité : traditions et modernités* 56.

<sup>7</sup> N. Wolf, « Langue littéraire et langue nationale ». <<http://www.espaceesse.org/fr/art-18.html>> (consulté le 31 octobre 2006).

étriqué de la norme et de la prescription pour s'acheminer vers un territoire régulé avant tout par des paramètres d'expressivité et de cohérence ? Cette dernière hypothèse paraît bel et bien accréditée par François Rastier lorsqu'il affirme :

*La description des langues n'est (...) qu'une étape de la caractérisation des discours, des genres et des textes singuliers. La description des styles, notamment littéraires, constitue l'aboutissement du programme de caractérisation qui a permis de passer des grammaires universelles à la linguistique générale. En effet, chaque langue tire son « caractère » des usages qui la configurent sans cesse.*<sup>8</sup>

Cette notion de reconfiguration incessante de la langue, cette dernière n'étant plus conçue selon une cartographie rigide mais comme un territoire voué à des expansions et des remodelages divers car reposant sur une grammaire elle-même en expansion, ouvre la voie à une approche revisitée de la notion même de style. Il s'agit là d'une approche que je n'ai pas la prétention de caractériser ici de manière complète mais selon laquelle le style ne paraît plus se réduire, pour les linguistes et les grammairiens, à cette entité nomade, insaisissable et problématique, ce visiteur inattendu et incongru faisant office de mouche du coche pour le moins irritante venue perturber le corps constitué, nécessairement lisse et régulier, aisément préhensible, de la grammaire. Corrélativement, l'idée paraît désormais bien ancrée que ce qui fait, pour le lecteur, la recevabilité d'un texte – pour utiliser un terme consacré – ou, en d'autres termes, ce qui fait qu'un texte est perçu comme tel « n'est pas sa *grammaticalité* mais sa *textualité* », <sup>9</sup> cette dernière étant entendue, de manière très globale, au sens de ce qui assure, par les moyens les plus divers et parfois les plus déroutants, la compacité, la cohésion et, au bout du compte, la densité expressive d'un discours donné.

En effet, ce qui déroute – au sens premier de ce qui suscite la déroute du lecteur hors des sentiers plus ou moins abondamment et nettement balisés des discours littéraires déjà existants – a bel et bien droit de cité dans ce système englobant. Plus encore, loin de ne constituer que cet « accessoire et plus ou moins accidentel » qu'évoque en passant, presque par la force des

---

<sup>8</sup> F. Rastier, "Pour une linguistique des styles". *Texto !* (mars 2001). <[http : //www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Ling-de-style.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Ling-de-style.html)> (consulté le 31 octobre 2006).

<sup>9</sup> R. de Beaugrande, "Text Linguistics through the Years" 11.

choses, Saussure,<sup>10</sup> l'élément déroutant, perturbant, paraît bel et bien consubstantiel aux attentes de cette « grammaire textuelle » prompte à s'aventurer sur des terrains jusque-là laissés en friche par l'usage grammatical, au risque, accepté d'avance, de s'y perdre un peu.

Si perturbation il y a donc – ce qui est éminemment souhaitable pour le lecteur curieux et avisé –, celle-ci ne peut s'effectuer que sous la forme de cette « violence positive de la rencontre esthétique » selon les termes d'Anne-Laure Fourtin-Tournès<sup>11</sup> qui font écho à cette « perception en relief » par laquelle Anna Jaubert identifie ce qu'elle nomme la « valeur style ».<sup>12</sup> Une violence et un relief qui postulent ici, comme on le voit, un retour en ligne droite au terreau étymologique du mot « style » : la pointe du style est toujours acérée, traçant des lignes de force dans un texte qui ne saurait exister sans cela – cette dynamique, ce tracé individuels –, pas plus que sans les mots, us et coutumes de la tribu qui, de diverses manières, le fondent.

C'est bel et bien cette violence, certes « au risque de la grammaire » – pour recourir à une expression désormais patentée – mais tout entière au bénéfice d'une textualité et d'une densité expressive naissantes, qui informe les textes dont il est question ici, à commencer, bien souvent, par leur incipit. Cette première aire de jeu intersubjectif qui se constitue entre lecteur et narrateur s'impose en effet fréquemment comme une forme de choc rhétorique, une synergie de moyens par lesquels la voix narrative entraîne le lecteur à sa suite dans un voyage aux confins de la forme et du sens, dans un territoire marginal dont, tout au long du texte, les échappées sont rares et des plus incertaines. L'impression de soudaine clarté référentielle qui jaillit au détour d'une phrase ou d'un segment textuel quelconque s'évanouit en effet presque aussitôt, happée par une obscurité qui ne tarde guère à reprendre ses droits dans la séquence suivante. Les premières lignes de *Ghosts* et certains passages de *Winter Journey* fournissent des illustrations éloquentes de l'itinéraire de découverte pour le moins abrupt qui est fréquemment proposé au lecteur ; ce dernier est ainsi confronté à une forme de clair-obscur référentiel où alternent *stream* et monologue plus construit au hasard des bifurcations d'une parataxe multiforme où règnent notamment

---

<sup>10</sup> *Cours de linguistique générale (1906-1911)* 30.

<sup>11</sup> Introduction de *Polysèmes* 7, « Les Figures de la violence » 11.

<sup>12</sup> « Les genres comme précurseurs de style », *Loxias* 8, « Emergence et hybridation des genres ». <<http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=99>> (consulté le 1er novembre 2006).

l'ellipse, l'abruption, le collage fragmentaire, entre autres procédés de déstabilisation mis en œuvre par la voix narrative :

*Oh, my lost ones.*

*I thought I heard, I thought I was. No. This dark space. Surfacing from: where? I thought I heard, I thought I felt. Snuggling up to me, one on each side.*

*Yes, but no. Coming up from where, to here, what is this dark space? I feel no one, nothing beside me. Only a dark space. And my heart thumping.*

*Let me out, a voice cries from the dark space, from the body which pants and sweats, heart thumping. This body which is somehow not my body, tossing in the rumpled sheets. (Ghosts 1)*

*Sounds in the dark are objectless, my lost children, birds. Black sack sack back*

*You get nothing back. Which is why I don't sleep. Skin stays slack, nothing renews. And yet the clock goes on ticking. What shall I do?*

*Forget. The clock ticking over. Let go, back black, pitch black midnight, not a glimmer, soft coals on my eyes and in my skull. Nothing stirs, not a bird. Nothing is. Who wants light anyway. Let it go, let it wash, backwash, dark waves breaking, washing round my skull. Locked in chaos, the dark cave. (Winter Journey 8)*

Comme ses écrits autobiographiques n'ont cessé de le mettre en évidence, l'expérience traumatique du déracinement et de la rétention verbale absolue concernant les origines<sup>13</sup> a pendant longtemps exilé Eva Figs à la marge du langage, processus qui a pris fin avec l'avènement progressif d'une voix propre qu'a constitué la venue à l'écriture. Par un parallèle saisissant, l'œuvre fictionnelle met inmanquablement en scène des situations langagières problématiques, étant placée sous le signe d'une tension incessante entre silence hanté, lourd du cri et de l'écrit à venir, et cri qui vient enfin, ou plutôt cris successifs qui tissent la toile disparate, toute de blancs conjugués, de déliaison, du texte. La fonction métalinguistique de cette tension ne peut à très court terme échapper au lecteur, les incipit des textes dont il a déjà été brièvement question figurant pour la plupart, de diverses manières, un parcours involutif à travers un matériau langagier qui

---

<sup>13</sup> Voir notamment *Little Eden: a Child at War* (1978) et *Tales of Innocence and Experience: an Exploration* (2003).

émerge des décombres du passé, ou du chantier d'une existence non encore avérée, en son état primal, son état natif, réduit à un minimum syntaxique, voire sub-morphémique. A proprement parler désorganisés, la syntaxe et le lexique semblent y faire résonner les errances mentales et kinésiques d'une indéfinitude sans cesse questionnée. Portes d'entrée de cet univers de nomadisme identitaire et langagier, la plupart des titres des œuvres se constituent en échos de ce parcours involutif, allant jusqu'à signer explicitement, tels *Ghosts* et *The Knot* – dont le *K* paraît ici presque facultatif ou accessoire –, l'avènement de ce « retour de fantômes » dont Georges Didi-Hübertmann, dans *Génie du non-lieu*, fait la métaphore privilégiée du chaos dans lequel s'enracine toute quête de sens.<sup>14</sup>

L'inaptitude au moins provisoire du personnage reclus à composer avec un univers que ses repères lacunaires rendent à proprement parler indéchiffrable, innommable, trouve fréquemment une de ses expressions privilégiées dans les séquences de sons presque purs, les sonorités répétées qui, faute d'assigner une quelconque solidité référentielle à la parole, signalent au moins l'existence d'une voix en quête d'authentification et d'ancrage stabilisant. De la « musique des phonèmes »<sup>15</sup> au syllabisme, ces “voices”, “dark voices” et autres “sounds in the dark” auxquels les allusions sont fréquentes dans ces débuts puis en cours de narration disent tout le substrat phonique d'une parole qui, avant de s'affirmer comme telle, d'accéder à sa pleine articulation, cherche avant toute chose un support identitaire, une incarnation, pour s'élancer :

*Not merely sound, but now light, coming and going. Blurs, shadows, a sudden dazzling without sound, no thudding, no voice, appearing silently from nowhere, or vanishing. No pattern in the appearing and disappearing, no beat, no smell. A shadow which moves, wavering, another which does not stir. The wavering shadow breathes a sigh, the inert shadow makes no sound.*

*Bbbb.*

*The unmoving shadow says nothing. Just continues to stand. Huge, with straight eyes. It will not speak to me, not moving. I kick, wave my arms. A tiny silver sound near my ear. Kick, wave, so the sound returns.*

*Dddd.*

---

<sup>14</sup> « Les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie. La vie commence par une naissance, une œuvre peut commencer sous l'empire de la destruction : règne des cendres, recours au deuil, retour de fantômes, nécessaire pari sur l'absence » (*Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise* 9).

<sup>15</sup> R. Barthes, *Le Bruissement de la langue* 26.

*Speaking, words forming a voice. I know this shadow, it moves towards me, speaking, bending forward, mouth opening and shutting, being held, being lifted, everything shifting, shapes, shadows, wavering between bright and dark.*

*Mumum. (The Knot 3)*

*Numm bll num mun ssooo ssstck. I dreamt, that was it. Not a soul about. Came to the house, that was it, the key fitted, no mistake there. Everything strangely quiet, only I didn't think it strange. Just went up the stairs as usual, except no, not as usual, quicker, not stopping for breath. And the tread didn't creak. No voices on the ground floor either. (Winter Journey 7)*

Les reduplications – “thud thud” – ainsi que les séquences allitératives ou assonantiques – “shifting, shapes, shadows”, “soothing, smoothing surges” – que l’on rencontre au fil des autres extraits participent à l’évidence de ce processus par lequel le sens se trouve suspendu, comme flottant dans une atmosphère chargée de perplexité référentielle, toile de fond sonore momentanément privée de toute autre substance.

Comme je l’ai déjà suggéré, cette rupture relative avec un certain ordre langagier emprunte corrélativement la voie de la syntaxe et, de manière plus générale, celle de la progression des unités textuelles. Toutefois, dans ce qui peut aisément apparaître au lecteur, en de nombreux endroits, comme une trame textuelle en voie d’effilochage, les liens cohésifs ne brillent pas seulement par leur absence, et le mécanisme de l’anaphore satisfait à maintes reprises aux exigences de lisibilité de l’itinéraire d’éveil sensitif et cognitif qui est évoqué par les divers avatars du *stream* ou du monologue. En dépit du vertige référentiel dont le lecteur peut à l’occasion être saisi dès les premières lignes, les incipit offrent à celui-ci, une fois la surprise initiale passée, quelques balises déterminatives sûres permettant d’ailleurs au passage de souligner la dimension obsessionnelle, car irrésolue, de certaines entités extralinguistiques : “dark space” et “shadow” font ainsi, tout au long des incipit de *Ghosts* et *The Knot* déjà cités, l’objet d’une itération systématique qui ne fait que renforcer le caractère insaisissable de leurs référents respectifs.

En revanche, la gestion typographique du texte ainsi que sa ponctuation œuvrent largement à une désagrégation du tissu textuel qui revêt parfois des allures spectaculaires et fort peu compatibles avec la conception ordinaire du paragraphe, voire de l’unité phrastique minimale. Conjugés l’un à l’autre, les points manquants à l’appel, les parenthèses et

sauts de ligne surabondants donnent à voir et surtout, en fin de compte, à entendre, d'autres marques diverses de cette « corporalisation » déjà évoquée. Au nombre de ces manifestations figurent les abruptions, les détours subits de l'imaginaire et de l'affectivité, procédés mettant tour à tour en évidence le double lieu d'existence du personnage (divisé entre sa voix intérieure et sa participation à un échange dialogique effectif) ainsi que l'afflux erratique de voix étrangères non clairement identifiées entrant sous forme de bribes, et sans démarcation prononcée, dans la trame du monologue intérieur :

*I thought about going, sailing the high seas, but I never climbed another ladder. No more heights for you, my man, you're lucky to be alive. You may get dizzy spells, increasing deafness, the labyrinth, inner ear you know. Think yourself lucky. So after that*

*Clocks. Tick tock. Quite interesting in their way of course, but. Rack, rack hook, gathering pallet, wheel, spring, dong. Dead on time. Not much ever really goes wrong with a clock till the mainspring goes that I couldn't put right. Not much ever really goes wrong with clocks.*

*This journey will be different. No parrots*

*Only the albatross*

*Night falls, the moon in her silver shoon, like a tottering lady, lean and pale, staggering into the arms of. (Winter Journey 106-107)*

*Is something the matter?*

*Her face, I saw now, looked anxious, had a tense expression.*

*(I did not try to pull my hand away but avoided the query in her eyes.)*

*No, of course not. Goodness, what beautiful roses.*

*(Why has nobody come to see me, she burst out suddenly. Why? Why?)*

*She sniffed at the roses.*

*They have no scent, I commented. Don't pretend.*

*Did father send you these?*

*(Why? Why?)*

*I don't know. Perhaps you can tell me.*

*How should I know. Honestly, mother, I hardly ever see him nowadays. He's constantly on the road, never back for more than a few hours. But he said to tell you he'd be in to see you just as soon as he could spare the time.*

*That's good of him.*

*(She let go of my arm, as though she was not strong enough to go on grasping it. Her face looked sunken, with hollow eyes and greyish skin.*

*She's going to need a long convalescence, he had told me, outside in the corridor. Is that going to be possible?) (Days 98-99)*

Le suspens sous tous ses formes, le blanc textuel ont ici, incontestablement, valeur d'opérateurs de plein droit en raison de la quantité d'inarticulé non verbalisé dont ils se font l'exutoire paradoxal.

En outre, sur le plan syntaxique, la prolifération de séquences elliptiques pour le moins atypiques et la non-instanciation quasi systématique de certaines places syntaxiques à l'intérieur de segments déjà considérablement tronqués entraînent un suspens de la référentialité des énoncés dont les assises grammaticales se trouvent ainsi, au sens premier du terme, battues en brèche. Le tout début de *Ghosts* déjà évoqué plus haut constitue assurément un modèle du genre :

*Oh, my lost ones.*

*I thought I heard, I thought I was. No. This dark space. Surfacing from: where? I thought I heard, I thought I felt. Snuggling up to me, on each side. (Ghosts 1)*

Ce n'est en effet qu'après reconstruction et examen serré de l'ensemble, que le segment "Snuggling up to me" peut apparaître comme une extension d'un élément nominal qui serait le complément d'objet non instancié de "heard" et de "felt" dans l'énoncé précédent, complément d'objet dont le contenu référentiel émanerait lui-même de "my lost ones" situé en amont. De même, ce n'est qu'un tel processus de reconstruction qui permet, dans l'incipit de *The Knot*, de libérer la séquence "mouth opening and shutting, being held, being lifted, everything shifting" (voir supra) de son caractère disjonctif apparent, la non-coréférentialité des segments en –ING juxtaposés qui la constituent faisant peser sur elle, à première vue, une lourde menace d'illisibilité.

Je ne pousserai pour l'instant pas plus loin un inventaire dans lequel pourraient aisément se succéder d'autres avatars, non moins dignes d'intérêt, du *stream* et du monologue intérieur. Il est toutefois aisé de constater que, de proche en proche, l'ensemble de ces fragments textuels est affecté d'un puissant pouvoir de rémanence, susceptible de subsister, dans l'imaginaire du lecteur, sous forme de ces « objets verbaux réminiscent » à l'aune desquels est bien souvent évalué le contenu stylistique d'un texte

comme le rappelle Jacques-Philippe Saint-Gérard.<sup>16</sup> Le style ne procéderait-il pas en effet de ce « résidu mémoriel » rendu d'autant plus saillant qu'il se livre au lecteur sous des formes brèves, fulgurantes, noyaux de sons et de sens taillés à la mesure du poinçon qu'il fut à l'origine ? Ma réponse à cette question est sans doute, certes, quelque peu biaisée par la texture spécifique des œuvres en question ici mais il n'en reste pas moins que le phénomène est de nature à ensemercer encore davantage le champ déjà fécond de cette grammaire revisitée qu'est la grammaire textuelle : une grammaire qui, conçue dans l'optique de ce « reste » cher à Jean-Jacques Lecercle,<sup>17</sup> est apte à se coller avec une écriture marquée du sceau du « vertige de l'innommable ».<sup>18</sup>

**Nathalie VINCENT-ARNAUD**  
*Université de Toulouse II-Le Mirail*

---

<sup>16</sup> "Mesures et analyse du style : le cas du XIX<sup>e</sup> siècle français". <[http://www.chass.utoronto.ca/epc/langueXIX/igstyl/l/ig\\_intro.htm](http://www.chass.utoronto.ca/epc/langueXIX/igstyl/l/ig_intro.htm)> (consulté le 1er novembre 2006).

<sup>17</sup> « La grammaire scientifique n'ignore pas l'existence d'un reste. Elle le dénie, ce qui est un aveu, sous le nom collectif d' 'exceptions' » (*La Violence du langage* 27).

<sup>18</sup> J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie* 103.

## Bibliographie

- BARTHES, Roland**, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. 1984. Paris : Seuil, Points Essais, 1993.
- DE BEAUGRANDE, Robert**, "Text Linguistics through the Years". *Text* 10, 1 / 2 (1990): 9-17.
- DE MATTIA-VIVIES, Monique**, *Le Discours indirect libre au risque de la grammaire. Le cas de l'anglais*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2006.
- DE SAUSSURE, Ferdinand**, *Cours de linguistique générale*. 1906-1911. Paris : Payot, 1975.
- DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC**, *Traité du rythme des vers et des proses*. Paris : Dunod, 1998.
- DIDI-HÜBERMANN, Georges**, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minuit, 2001.
- DURAS, Marguerite**, *Ecrire*. Paris : Gallimard, 1993.
- FIGES, Eva**, *Winter Journey*. 1967. London: Panther, (1967) 1969.
- FIGES, Eva**, *Days*. London: Faber and Faber, 1974.
- FIGES, Eva**, *Ghosts*. London: Flamingo, 1989.
- FIGES, Eva**, *The Knot*. London: Sinclair-Stevenson, 1996.
- FOURTIN-TOURNES, Anne-Laure**, Introduction de *Polysèmes 7*, « Les Figures de la violence » (2004). Paris : Publibook, 11-26.
- JAUBERT, Anna**, « Les genres comme précurseurs de style ». *Loxias* 8, « Emergence et hybridation des genres ». <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=99> (consulté le 1er novembre 2006).
- JORDIS, Christine**, *Gens de la Tamise*. Paris : Seuil, Points Essais, 2001.
- KRISTEVA, Julia**, *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, collection Folio-Essais, 1987.
- LECERCLE, Jean-Jacques**, *La Violence du langage*. 1990. Trad. Michèle Garlati. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
- LE PRIEULT, Henri**, *Grammaticalité : traditions et modernités*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, collection « Interlangues », 2006.

*Nathalie Vincent-Arnaud*

**RASTIER, François**, « Pour une linguistique des styles ». *Texto !* (mars 2001).  
<[http : //www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Ling-de-style.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Ling-de-style.html)>  
(consulté le 31 octobre 2006).

**SAINT-GERAND, Jacques-Philippe**, "Mesures et analyse du style : le cas du  
XIX<sup>e</sup> siècle français".  
<[http://www.chass.utoronto.ca/epc/langueXIX/igstyl/ig\\_intro.htm](http://www.chass.utoronto.ca/epc/langueXIX/igstyl/ig_intro.htm)>  
(consulté le 1er novembre 2006).

**WOLF, Nelly**, "Langue littéraire et langue nationale".  
<<http://www.espace.org/fr/art-18.html>> (consulté le 31 octobre 2006).