



**HAL**  
open science

## De l'expérience romanesque : la parole des personnages comme facteur d'identification

Jérôme Cabot

► **To cite this version:**

Jérôme Cabot. De l'expérience romanesque : la parole des personnages comme facteur d'identification. Cahiers Albert Cohen, 2017, La parole dans l'œuvre d'Albert Cohen, 26, pp.13-30. hal-02054178

**HAL Id: hal-02054178**

**<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02054178>**

Submitted on 1 Mar 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## DE L'EXPERIENCE ROMANESQUE :

## LA PAROLE DES PERSONNAGES COMME FACTEUR D'IDENTIFICATION

*Cahiers Albert Cohen*, n°26, 2017, p.13-30

Jérôme CABOT

Chez Albert Cohen, la parole des personnages romanesques est un facteur déterminant dans la réception que le lecteur a de l'œuvre, dans son immersion fictionnelle, dans le jeu de l'illusion référentielle, et dans la portée éthique et agissante du texte. La mise en scène des discours opérée dans la tétralogie génère une identification mobile du lecteur, à la fois aux personnages locuteurs et auditeurs<sup>1</sup>.

Parler d'identification suppose que l'on considère le lecteur en tant que *lisant*, tel que le définit Vincent Jouve, « part du lecteur piégée par l'illusion référentielle et considérant, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant ». Le lisant appréhende le personnage « comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture »<sup>2</sup>. Comme dans la vie extra-romanesque, l'empathie joue notamment sur le code culturel<sup>3</sup>, c'est-à-dire les valeurs extratextuelles, l'idéologie, l'axiologie, et sur le code affectif<sup>4</sup>, dont le principe central est la proximité et l'identité : « notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui [...]. Plus un personnage est individualisé, plus il se rapproche de mon statut existentiel. »<sup>5</sup>.

D'où l'importance de l'évocation d'une vie intérieure ou des thèmes ouvrant sur l'intimité. C'est ce qu'illustrent les monologues d'Ariane, mais aussi son journal intime, qui

---

<sup>1</sup> Les références renvoient à l'édition Pléiade : M pour *Mangeclous*, BS pour *Belle du Seigneur*. Cet article prolonge la recherche développée dans la thèse : Jérôme CABOT. *Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen*, Th. N. R., Paris-IV, 2004. Le propos en est synthétisé dans un article : Jérôme CABOT. « Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen ». *Cahiers Albert Cohen*, n°15, 2005, p.163-168.

<sup>2</sup> Vincent JOUVE. *L'Effet-personnage*. Paris : PUF, 1992, p.82.

<sup>3</sup> *ibid.*, p.144-147.

<sup>4</sup> *ibid.*, p.132-144.

<sup>5</sup> *ibid.*, p.132-133.

développent des sujets tels que le désir, l'amour, l'enfance, le rêve, la souffrance, les angoisses. À l'inverse, la parole d'Antoinette est une parole convenue, cantonnée à un nombre limité de thèmes, marquée par le figement et la prévisibilité, « encratique »<sup>6</sup> autant que celle des tricoteuses. À cette restriction de contenu s'ajoute la spécialisation de madame Deume dans des scènes d'interlocution, en discours direct, avec un nombre d'interlocuteurs restreint au cercle domestique et à sa congénère Mme Ventradour, faisant d'elle un personnage opaque, sans aucune intériorité, uniquement affairé au paraître.

Au-delà des formes explicites et thématiques de l'intimité, l'objet central de cette empathie est l'étymon spirituel fictif que le lecteur confère à tel personnage à partir du style des paroles qui lui sont attribuées. La lecture d'un roman repose sur la fiction nécessaire suivante, propre à l'illusion référentielle : le personnage est non seulement censé être un sujet parlant, de chair et de mots, mais encore le style de ses paroles est censé être le sien, avec d'autant plus de crédibilité qu'il est individualisé, différent de ceux d'autres personnages ou du narrateur. Dès lors, est personnage tout élément du récit (actant, humain, animal, objet) qui à un moment donné parle : même s'il n'agit pas, il parle *à la manière de* ; et le lecteur lui attribue une identité d'ordre langagier, sur laquelle il est enclin à porter un regard affectif, moral ou idéologique.

De ce point de vue, dans le chapitre L de *Belle du Seigneur*, Boulinou, le chien qu'Isolde emmène à l'hôtel avant son suicide, est bien un personnage. Ses états d'âme, sa vénération pour sa nouvelle maîtresse et ses envies de rosbif sont rapportés en discours direct et indirect libres, qui confèrent au basset une dimension psychologique, attendrissante et étriquée :

Eh là, monsieur, et le rosbif et surtout le poulet que j'adore plus que tout ! C'est pas des choses à faire ! Mais qu'est-ce qu'elle a cette femme ? On n'a jamais vu ça ! Enfin, ainsi soit-il, c'est elle qui commande. [...] Il a eu de quoi manger, merci beaucoup, mais son âme est insatisfaite. Il veut être caressé, sinon à quoi bon vivre ? On ne vit pas que de jambon. (BS 474)

---

<sup>6</sup> Roland BARTHES. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1993, p.136-137 : « Il y a des langages qui s'énoncent, se développent, se marquent dans la lumière (ou l'ombre) du Pouvoir, de ses multiples appareils étatiques, institutionnels, idéologiques : je les appellerai langages ou discours *encratiques*. (...) Le langage *encratique* est vague, diffus, apparemment "naturel", et donc peu repérable : c'est le langage de la culture de masse (grande presse, radio, télévision) et c'est aussi, en un sens, le langage de la conversation, de l'opinion courante (de la *doxa*) ; tout ce langage encratique est à la fois (contradiction qui fait sa force) *clandestin* (on ne peut facilement le reconnaître) et *trionphant* (on ne peut y échapper) : je dirai qu'il est *poisseux*. »

Cet étrange effet-personne est le volet subjectif accréditant chez le lecteur le constat amer d'Isolde qui lui fait suite : « *Elle n'a plus qu'un chien pour l'aimer.* »

Si le personnage est construit comme personne parlante, c'est donc essentiellement par son style ; le contenu du message est *a priori* plus commun, son sens et sa fonction plus susceptibles de transmission et de reformulation par le narrateur. Cette importance du style des paroles tient à ce que Vincent Jouve appelle la « sursignification de l'être romanesque »<sup>7</sup>. En lui, rien n'est gratuit, tout est récupéré ou récupérable par l'interprétation du lecteur. Le roman est à la fois un monde incomplet, et un monde total. Le lecteur ne sait pas tout, il ne sait que ce qui est écrit, mais tout ce qui est écrit s'offre à la construction du reste :

tout, à des degrés divers, y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part du narrateur), c'est une question de structure : dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable [...] : tout a un sens, ou rien n'en a. [...] : c'est un système pur, il n'y a pas, il n'y a jamais d'unité perdue [...].<sup>8</sup>

Y compris le plus infime stylème de tel personnage, même secondaire. Est alors stylème, pragmatiquement, ce qui se prête à la construction de l'identité du personnage par le lecteur.

L'expression de Mariette<sup>9</sup> « *water causette* » (BS 804, 808, 809) en est un excellent exemple. L'affaiblissement phonétique qui altère *water-closets* en réduisant le groupe liquide à la première consonne par la chute du [l]<sup>10</sup> est une altération typique de l'oral-populaire qui caractérise la parole de la bonne. Du point de vue des références socioculturelles, son inexactitude est de surcroît emblématique du rapport de Mariette à l'anglais en tant que langue de la mode et de la distinction, comme l'atteste aussi la métathèse dans « *son silpe, comme elle dit* » (BS 569).

Mais il est en outre intéressant de s'en tenir strictement à l'illusion référentielle, et de considérer que *tout* le discours direct est à imputer à la locutrice Mariette, jusqu'à son aspect écrit rapportant – par convention, sans fautes d'orthographe – les paroles de Mariette, qui en

---

<sup>7</sup> Vincent JOUVE. op. cit., p.44.

<sup>8</sup> Roland BARTHES. « Introduction à l'analyse structurale des récits », in Roland BARTHES et al. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977, p.17.

<sup>9</sup> Sur Mariette, voir Jérôme CABOT. « Le Marseillais, le petit bourgeois et la bonne. Paroles populaires dans les romans d'Albert Cohen » in J.-M. PRIVAT et A. PETITJEAN (éd.), *Les Voix du peuple et leurs fictions*, CELTED / Université de Metz, Metz, 2007, 7, p. 397-427.

<sup>10</sup> Comme dans « *visibe* » (BS 812-813, 816) ou « *pantoufes* » (BS 490, 812, 814). Voir Françoise GADET. *Le Français populaire*. Paris : P.U.F., 1992, p.42-43.

commettrait si elle écrivait elle-même. L'orthographe de ses discours directs oraux n'est donc pas mimétique du niveau scolaire de la bonne ; mais le lecteur est ici confronté à la remotivation paronymique d'un terme, *closet*, qui perd dès lors son signifiant oral, mais aussi écrit. Or, l'orthographe particulière qui encode l'altération phonétique résulte d'un choix (*causette* et non, par exemple, *Cosette*) que le lecteur est incité à motiver par les associations d'idées qui y ont présidé. En introduisant la causette dans les cabinets, la paronymie a deux effets majeurs : Mariette prend à rebours le refoulé d'Ariane et Solal, tout comme ici par exemple : « *monsieur grand délicat doit pas voir ci, doit pas voir ça avant que tout soye bien rectal* » (BS 807) ; et elle exprime, incidemment, une autre conception de l'amour : « *avec mon défunt on aurait fait nos petits besoins ensemble pour pas se quitter et moi je dis que c'est ça l'amour* » (BS 816).

Pour le lecteur, il n'y a donc rien dans le style d'un personnage qui ne soit dans son esprit, et rien dans son esprit qui ne soit exprimé par son style. Ce postulat informulé, conventionnel et inhérent à l'illusion romanesque, applique aux personnages la démarche spitzérienne ou la *Psychologie des styles* d'Henri Morier, et fonde la stratégie inférentielle du lecteur qui construit l'image d'une individualité, d'une conscience et d'un inconscient, d'une identité (psychologique, idéologique, socioculturelle) – bref, d'un étymon spirituel. Ainsi, la solitude de Solal, son individualité radicale, sa posture prophétique sont inscrites dans les traits stylistiques de sa parole : l'agrammaticalité, la néologie, l'anomie conversationnelle, les ruptures de registres dessinent une individualité héroïque dont l'affirmation se fait avant tout contre la langue et contre les lois du discours, et par différenciation avec l'ensemble des autres personnages.

Georges Molinié fonde la lecture stylistique sur cette hypothèse : « dans la transmission d'un message, on peut, imaginairement, concevoir qu'il y a adéquation entre le contenu informatif véhiculé (I – l'information) et les moyens lexicaux et syntaxiques (E – l'expression) utilisés pour l'exprimer. »<sup>11</sup> Dans le cas de la parole d'un personnage appréhendée au niveau de l'interaction entre texte et lecteur, les figures, par exemple, appartiennent au contenu directement informationnel (E = I) ; il n'y pas *adéquation* entre le contenu et les moyens, mais les moyens expressifs sont eux-mêmes un contenu

---

<sup>11</sup> Georges MOLINIÉ. *Éléments de stylistique française*. Paris : P.U.F., 1997, p.82.

informationnel, non en tant que medium mais comme manifestation, trace, indice d'une identité supposée.

La parole de Jérémie, humble Juif ashkénaze, fragile et solitaire, l'illustre à travers un de ses plus infimes stylèmes. L'impossible transcription phonétique de son accent fait l'objet d'une parenthèse de régie narrative, précisant que « *Tous les u sont prononcés i.* » (M 493), comme ici : « *il faut toujours choisir dans la vie, savoir qu'il y a choses de pureté (pureté) et choses d'impureté.* » (M 493-494). Cette altération – orthographique, pour le lecteur – se présente comme l'indice phonétique de l'extranéité de ce Juif errant, plus exotique qu'un Valeureux de France.

Mais au-delà de cette fonction évidente, elle ressortit aux connotations associées aux stéréotypes phonétiques, qu'analyse finement Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>12</sup> : le [i] est plus petit, agile, gentil, joli, aigu que le [u]. En fait, l'articulation de tel son a certaines propriétés visuelles qu'on perçoit inconsciemment comme si l'on se plaçait à l'intérieur de la cavité buccale, et qu'on projette métonymiquement et par synesthésie sur le son lui-même ; ainsi, pendant l'émission d'un [i], les organes phonatoires sont resserrés, la colonne d'air est très mince, si bien que le [i] lui-même est perçu comme petit. Se produit alors un deuxième glissement métonymique : si le sémantisme du mot ne contrecarre pas directement cette impression, les objets correspondants sont petits aussi, et sur les propriétés physiques se greffent en outre des associations métaphoriques, passant de la petitesse à la gentillesse. Dans le cas de Jérémie, on observe même un troisième glissement : ces propriétés sont reversées sur le locuteur ; le [i] emblématique de son accent, et qui clôt aussi son prénom, est une connotation supplémentaire, venant musicalement corroborer sa psychologie pieuse et bonne, son attitude conversationnelle douce et humble, sa maigreur et ses vêtements élimés – et même graphiquement, sa droiture surplombée du point de Dieu.

L'étymon spirituel mobilise donc potentiellement, dans leurs moindres aspects, toutes les paroles dont le personnage est locuteur. Alain Rabatel les englobe dans ce qu'il nomme le « point de vue asserté » du personnage ; et à cette procédure textuelle de l'adhésion fictionnelle, où jouent les codes culturels et affectifs dont parle Jouve, il articule deux autres formes de point de vue :

---

<sup>12</sup> Catherine KERBRAT-ORECCHIONI. *La Connotation*. Lyon : P.U.L., 1977, p.30-32.

Le lecteur adhère d'autant plus fortement à la perspective du personnage qu'il entre dans l'œuvre à travers la médiation de ce dernier : le lecteur ne s'identifie pas seulement au sujet de l'action, il s'identifie à celui à partir de qui les événements sont appréhendés (PDV raconté), il partage le point de vue de celui à partir de qui les perceptions sont véhiculées (PDV représenté), ou qui est à l'origine des paroles et des valeurs qu'elles expriment (PDV asserté).<sup>13</sup>

Ces deux autres formes de point de vue, raconté et représenté, rejoignent le code narratif de Jouve, qui inclut l'accès à l'information et la focalisation interne<sup>14</sup>. Elles agissent à travers le personnage focalisateur et énonciateur dont elles traduisent la subjectivité. De ce fait, dans des scènes de dialogue où le point de vue asserté exprime l'étymon spirituel du personnage locuteur, les points de vue raconté et représenté, symétriquement, inscrivent la position du personnage destinataire : les discours directs placent le lecteur dans la position du personnage auditeur. Cette identification culmine quand le dialogue les confronte tous deux, auditeur et lecteur, à un autre personnage opaque pour ce dernier :

Il y a, d'une part, les personnages opaques (qui nous apparaissent, pour ainsi dire, "de l'extérieur", comme dans la réalité), d'autre part, les personnages transparents (dont on connaît les pensées). Les premiers exigent une approche intellectuelle (ils existent d'abord par l'énigme qu'ils posent), les seconds une saisie affective.<sup>15</sup>

En présence d'un personnage opaque, le lecteur, privé d'omniscience et de focalisation interne, n'a pas plus de ressources d'interprétation que les autres personnages. C'est *a fortiori* le cas quand il est confronté aux déviances de la parole d'un protagoniste, le bavardage, le mensonge ou le mutisme<sup>16</sup>, qui ont pour conséquence de le placer dans la situation des personnages qui en sont victimes, par les redites qu'il subit, les entorses à la vérité, et les lacunes de son information, avec en toile de fond un narrateur paradoxal ou absentéiste. Le vrac conversationnel des tricoteuses auricularisé par l'écoute de Solal, sous la forme d'un monologue autonome débitant l'inconscient d'une classe et d'une époque, constitue l'exemple extrême de cette modalité de l'identification.

Ainsi, il est fréquent que le narrateur cohénien ne fasse pas l'économie des redites qu'un simple discours narrativisé suffirait à évoquer. Le lecteur se voit infliger, par exemple, les mêmes répétitions, les mêmes longueurs, que celles que Scipion fait subir à Salomon par

---

<sup>13</sup> Alain RABATEL. « Fondus enchaînés énonciatifs ». *Poétique*, n°126, avril 2001, p.160.

<sup>14</sup> Vincent JOUVE. op. cit., p.124-132.

<sup>15</sup> id., p.176.

<sup>16</sup> Sylvie DURRER. *Le Dialogue romanesque*. Genève : Droz, 1994.

ses galéjades. Le roman, structurellement, place alors le lecteur dans une position d'identification avec le personnage du petit Valeureux.

Cela est d'autant plus remarquable quand le destinataire du bavard est un personnage d'arrière-plan, avec lequel aucune empathie du lecteur n'est a priori prévisible. C'est ce que révèle la scène de la commande qu'Adrien fait au restaurant du Secrétariat (M 677-678). L'épisode met le lecteur dans la position de la serveuse en rapportant de façon mimétique une transaction de service, interaction verbale qui, par excellence, ressortit au discours narrativisé dans la plupart des romans. Le discours direct rapporte longuement les hésitations, la mise en scène d'un suspense dérisoire, tous les rebondissements de son choix, la répétition de certains mots ou propositions, et étale dans l'espace du texte une commande versatile et dilatoire :

Et puis vous m'apporterez une petite omelette aux... aux... aux... voyons un peu aux... aux... (Il interrogea la serveuse du regard.) Aux ? Aux ? Aux champignons ! s'écria-t-il [...]. Aux champignons ! confirma-t-il [...]. Ou plutôt non, aux truffes ! [...] Aux truffes, parfait, aux truffes, ça c'est une idée, je crois !

Sa durée est également rendue de façon très mimétique par l'étirement du récit attributif qui matérialise l'attente, les pauses :

Ensuite ensuite ensuite ensuite (Cela dit avec une très grande rapidité.) un petit (La dernière syllabe de ce mot étirée longuement jusqu'à devenir insupportable d'acuité. Puis un temps destiné à suspendre l'attention de la serveuse, à la faire haleter de curiosité.) mixed-grill ! Non, en somme non, j'en ai mangé un avant-hier. Vous me donnerez plutôt, vous me donnerez plutôt, chantonna-t-il en traînant pour avoir le temps de réfléchir, plutôt (Après un coup d'œil sur la carte il frappa du poing sur la table et proféra dictatorialement :) un poulet Souvaroff !

Omelette aux truffes, poulet Souvaroff et suprême Bourdaloue : la commande tient en une ligne, mais s'étale sur plus d'une page. Au discrédit dû à cette excroissance héroï-comique<sup>17</sup>, s'ajoute celui qu'introduit le point de vue asserté de la serveuse. Égoцентриque, Adrien l'implique dans son choix par l'interrogation rhétorique, mais le discours intérieur de celle-ci représente un contrepoint achevant de relativiser et lézarder la farce qu'il interprète :

Que diriez-vous d'une bouchée à la reine ? demanda-t-il à la jeune fille qui n'avait nulle envie d'en dire quoi que ce fût et qui souriait aimablement tout en pensant à son amant qui l'avait plaquée. [...] On va

---

<sup>17</sup> Voir Jérôme CABOT. « Burlesque et héroï-comique dans les romans d'Albert Cohen : anachronisme, métatextualité, éthique ». *Cahiers Albert Cohen*, n°25, 2016, p.71-86.



voir ce que c'est, hein ? dit-il à la serveuse qui ne partageait pas cette curiosité et que ce goinfre dégoûtait d'autant plus qu'elle avait mangé à onze heures et demie.

Le récit cohénien donne une épaisseur, une vie et une voix à ces personnages utilités qui sont généralement à peine mentionnés, et amène structurellement le lecteur à s'identifier à eux. La serveuse, figure fugace et anonyme, a droit au discours direct, le lecteur apprend par exemple qu'elle a un chagrin d'amour, et l'heure à laquelle elle a mangé (qui rappelle en outre son statut social : elle mange avant le *service*).

Lorsque Adrien fait devant Ariane le calcul des jours où il ne travaille pas (BS 83-85), le lecteur est écrasé par une opération arithmétique d'emblée rebutante, dans la mesure où, rapportée en toutes lettres, elle ne se présente pas avec le code selon lequel il est accoutumé à en résoudre, à savoir les chiffres. Le recours aux lettres connote fortement cette avalanche de nombres qui submerge Ariane, et la lui fait expérimenter sur le mode graphique. Ce phatisme hypertrophié culmine dans la sollicitation infantile d'une protection, assortie d'une dramatisation héroï-comique, à la suite du sermon de Van Vries, après la tape de Solal (BS 79). Ariane finit par coopérer, et s'acquitte de son rôle, de façon minimale ; Adrien, par ses interrogations avides, joue pleinement le jeu. Ses questions inquiètes achèvent de dénoncer leur caractère rhétorique quand elles portent sur les éléments qu'Ariane et le lecteur ont appris de la bouche même d'Adrien dans la scène précédente. Ainsi, elle distrait son époux des reproches de Van Vries en lui objectant ce qu'il vient de lui raconter et dont il ne demande qu'à être convaincu : son long récit autosatisfait de la tape dans le dos. Comme face à un écolier, elle récapitule, elle donne une épure du déjà connu. On y lit le synopsis de la tape, sans les amplifications grotesques dont l'a enrichi le récit d'Adrien.

Un discours narrativisé aurait économiquement condensé ce rappel consolant ; mais les deux scènes successives, rapportées toutes deux en discours direct, rendent tangible pour le lecteur la répétition que subit Ariane et savoure Adrien. Il s'abandonne à un véritable psittacisme, récitant des fragments du récit précédent à l'identique. Plus que les étapes de l'entrevue, le cas le plus éloquent est la définition de Sir John qu'il reproduit sans autre variante qu'un phatique et une répétition supplémentaire : « *Parce que tu sais, Sir John, c'est le golf, le golf, et puis le golf, et à part ça garniture de cheminée, disant amen à tout ce que décide le S.S.G. !* » (BS 80, aussi 68). Elle est d'autant plus remarquable qu'elle contient des figures – le golf comme métonymie du désengagement de Sir John, puis la métaphore de la

*potiche* exprimée par un hyponyme non lexicalisé, donc moins attendu – que le lecteur mémorise donc davantage.

L'exemple le plus éloquent de cette identification au personnage placé en position d'auditeur est la tirade de Solal au Ritz, où Ariane est contractuellement réduite au silence comme l'est nécessairement le lecteur de cette scène. C'est, avec le monologue du chapitre XCIV, le principal passage doctrinaire de *Belle du Seigneur*. Mais c'est avant tout un discours adressé, une manœuvre : c'est une scène de séduction, la diégèse en confirme immédiatement la valeur efficiente. Et c'est certainement cette mise en scène qui, tout en relativisant la thèse, en l'attribuant à Solal, la rend agissante, par l'inscription d'une réception, celle d'Ariane : une réception fascinée et acquiesçante – une réception séduite, ce qui à la fois illustre le propos et garantit son efficacité. La réception enthousiaste de la leçon de Mangeclous par ses étudiants opère semblablement sur le lecteur, sur le mode amusé, bienveillant et complice.

Le lecteur fait une expérience dramatique de cette identification à l'auditeur dans le chaos conversationnel des scènes de crise entre Ariane et Solal, dans la mesure où la répétition obsidionale, qui fait capituler l'allocutaire à l'usure, y est mimétiquement rapportée en discours direct. Au gré de la spirale jalouse, la parole répétée perd toute signification, toute conviction, tout investissement personnel dans l'interlocution. Solal apparaît progressivement comme un locuteur machinal. Il ressasse la même phrase en une sorte de palimphrasie<sup>18</sup> pathétique qui réduit le signe à une succession de bruits dépourvus de sens. Le caractère machinal de ces répétitions est mimétiquement connoté par la lecture machinale, visuelle et globale, que de son côté le lecteur fait de ces discours directs dupliquant mécaniquement les énoncés :

"Soulève ta robe ! – Non. – Soulève ta robe ! – Non." [...] Il répéta longtemps la monotone demande de soulever, ne comprenant même plus le mot sans cesse redit. Soulève, soulève, soulève, soulève ! (BS 940)

Allais-tu à la saillie l'après-midi ? [...] Allais-tu à la saillie l'après-midi ? Réponds. Allais-tu à la saillie l'après-midi ? Réponds. Allais-tu à la saillie l'après-midi ? Réponds. [...] Allais-tu à la saillie l'après-midi ? Réponds. – Oui, quelquefois. – Où ? – À la saillie ! (BS 957)

On constate le même fonctionnement quand Solal demande par deux fois l'explicitation d'un pronom référant clairement à Dietsch : « *Qui ? Qui ? Qui ? Qui ? Réponds. Qui ? Qui ? Qui ?* » (BS 973-974). Cette dernière question, répétée sept fois, s'offre au lecteur qui n'en

---

<sup>18</sup> Bernard DUPRIEZ. *Gradus*. Paris : U.G.E., 1987, p.395.

fait pas une lecture analytique, comme un bloc typographique comparable au bruit asémantique que finit par y entendre Ariane.

L'identification du lecteur au point de vue raconté d'un personnage confronté à la déviance d'un autre, connaît à la fin de la tétralogie un aboutissement dramatique, inversant cette position qui lui a été faite aux côtés d'Ariane séduite ou terrorisée par le bavard Solal : le lecteur se retrouve à la place de Solal, lors de la découverte d'un mensonge d'Ariane lorsqu'elle révèle sa liaison passée avec Dietsch. Ce personnage, absent de la diégèse, n'a jamais été nommé par le narrateur, mais seulement à travers la parole des autres, et en tout premier... d'Adrien (BS 114). Quand, plus tard, c'est Ariane qui évoque son ancien amant, elle le désigne allusivement, par un procédé d'effacement récurrent, comme *autre* : « *l'autre une seule fois oui acceptable enfin tout juste mais après fort peu acceptable* » (BS 180) ; ensuite, elle ne l'appellera « *Dietsch* » que lorsqu'elle aborde ses préférences culturelles.

L'évocation de ses lectures adolescentes de Romain Rolland fait affleurer l'image du chef d'orchestre, nommé cette fois par son prénom : « *il y avait le génie musical de ce crétin de Jean-Christophe qu'on admirait follement bref deux petites idiotes Serge mais enfin pas le grand enthousiasme* » (BS 184). C'est le même type d'association d'idées qui le dessine de façon plus cryptée encore, alors qu'Ariane dit ne rien vouloir cacher à Solal : « *sauf que évidemment il y a un secret que je ne lui dirai jamais, à propos dis donc le premier soir quand je lui ai joué ce truc de Bach [...]* » (BS 440-441). Rien ne permet alors au lecteur d'établir la moindre coréférence, le moindre *à-propos*, entre ce patronyme, ce prénom, ces allusions de mélomane, et *l'autre* : dès lors qu'il s'agit de leurs relations sexuelles, Dietsch, « *ce pauvre homme* » (BS 446), reste innommable. C'est pourquoi elle le désigne généralement dans les monologues par « *S* », l'initiale de son prénom (BS 177, 439, 446, 612). C'est notamment ainsi qu'elle le nomme la toute première fois. L'allusion est d'autant plus ininterprétable que le lecteur n'a aucune raison d'établir l'identité entre le Dietsch dont a parlé Adrien et cette initiale d'un prénom encore inconnu, qui n'apparaîtra que six pages plus loin. La deuxième allusion d'Ariane à Dietsch, dont elle réduit alors le nom à la finale, est encore plus cryptée, ce qui pose un véritable problème d'interprétation à la première lecture : « *tsch tsch attention jamais en parler* » (BS 179).

Le lecteur est confronté à un usage particulièrement retors des discours rapportés : le narrateur, absenté des monologues et autres discours directs, suspend la loi d'informativité qui

voudrait que chaque détail ouvertement crypté soit éclairé par son omniscience contractuelle. Il commet, comme Ariane, une sorte de mensonge par omission qui place le lecteur dans l'ignorance de Solal, telle qu'elle l'a voulue ; et il ménage ainsi l'éclatement de la crise au moment où elle jugera bon d'en informer son amant, et le lecteur par la même occasion.

Si cette empathie du lecteur avec le personnage qui subit la même déviance que lui est particulièrement efficiente par le discours direct, le recours *a contrario* aux formes les plus narratoriales du discours rapporté est néanmoins, lui aussi, à la source d'une identification du lecteur aux personnages, par ses effets de neutralisation. Ainsi, l'ennui du couple, dans *Belle du Seigneur*, est aussi celui du lecteur. Entre deux scènes dramatiques fortes, jouant de la théâtralité et de l'immédiateté du discours direct, la séduction au Ritz et la crise Dietsch, s'étale une longue période de discours indirects et de discours indirects libres itératifs, assourdis et dévitalisés.

Les discours rapportés narratoriaux donnent du dialogue un compte-rendu administratif et clinique, au moyen d'une syntaxe brève, d'un lexique pauvre, d'une absence relative de caractérisations et d'hypotaxe. Leurs enchaînements, souvent en parataxe, prennent la forme d'un sommaire, développant les échanges comme une liste, une succession mécanique et contrainte. Surnageant dans un tel contexte, les discours directs neutres et erratiques sont frappés de cette dérision, formules de politesse ou propos décontextualisés. Le lecteur tend à ressentir cette absence d'autonymie, globalement, comme l'autonymie de l'absence, et le désinvestissement énonciatif des personnages comme l'indice de leur désinvestissement émotionnel.

La décomposition du dialogue qu'opèrent les discours rapportés narratoriaux consiste en une notation minutieuse et ironique du suprasegmental et de la mimogestualité, qui les dissocie des paroles auxquelles ils sont en réalité consubstantiels, si bien qu'ils en paraissent factices, surajoutés, contingents. L'impression produite est que le récit détaille, décompose, se répète, et se dispense de synthétiser car, de cette liaison, il y a peu de choses à narrer : « *elle s'installa confortablement et il s'installa confortablement, la mort dans l'âme. Ensuite, elle lui sourit. Alors, il lui sourit. Ayant fini de sourire, elle se leva, dit qu'elle avait une surprise pour lui.* » (BS 753). Les rites qui accompagnent la conversation paraissent meubler un récit de paroles languissantes, à l'image des tasses de thé ou de café qui sont bues entre deux

énonciations. Cette inflation de l'insignifiance dans le récit connote une dévaluation du dialogue qu'elle sape.

De même, la précision de l'heure, superflue, rapporte ironiquement le propos comme s'il faisait événement : « *À sept heures quarante, elle lui annonça une autre surprise.* » (BS 716). Ces discours rapportés réalisent une véritable fragmentation du discours amoureux. C'est avec la mention circonstanciée des silences que le récit de paroles s'encombre le plus visiblement de détails dont, par nature, il fait l'économie, et qui font ici jeu égal avec les répliques qu'ils entrecourent, jusqu'aux six silences successifs qui précèdent l'une des crises les plus violentes du roman (BS 774-777).

Cette décomposition du moindre événement diégétique, dont la narration est éclatée et hypertrophiée par la précision de ses circonstances, donne l'impression que le narrateur fait du remplissage. Précisément, par ce procédé la narration connote à la lecture, de façon très mimétique et donc oppressante, ce remplissage de la vie et de la conversation à deux qui obsède Solal. Le narrateur remplit – tout comme Solal et Ariane qu'il voit remplir, ce que le récit dénote parfois explicitement : « *il y eut un silence qu'elle remplit en lui offrant une cigarette* » (BS 774, aussi 735).

Le narrateur se montre alors zélé, au point de tendre à une exhaustivité plaçant le lecteur dans la position de Solal, qui a alors le sentiment que rien ne lui sera épargné. Alternativement, il se montre régulièrement absentéiste, et laisse le lecteur, dans des situations d'interlocution fictionnelle, aux côtés de tel personnage auditeur, face au bavard ou au menteur. La focalisation zéro, l'omniscience au sens strict, sont quant à elles rares et très localisées.

C'est que l'omniscience est plutôt dans la focalisation variable. Le narrateur semble « accueillir » les paroles et pensées des personnages ; et donc l'auteur, comme artefact anthropomorphe que construit l'éthos du narrateur lors de la lecture, paraît écouter ses personnages, même les plus antipathiques ou les plus annexes, au point de faire une place, de donner une vie, à ceux qui en sont privés, tels les personnages secondaires. Il en ressort que, structurellement, le propos moraliste et éthique des romans cohéniens ne s'écoute pas, il se vit : il s'expérimente dans la lecture, par l'empathie que construisent les voix individualisées de ces personnages. Leurs paroles sont essentielles à cette efficacité du roman – parce que roman affectif, et affectueux : les métalepses dans lesquelles le narrateur, souvent identifié à

Albert Cohen, confesse son antipathie, et plus souvent sa sympathie, pour ses personnages, son amour pour eux, sa tendresse, voire sa pitié, orientent vers cette réception. Le roman est en cela agissant, par sa polyphonie, bien plus que ne l'est l'exposé d'une thèse : par son incarnation multiforme.

BARTHES Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits », in Roland BARTHES et al. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977.

BARTHES Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1993.

CABOT Jérôme. *Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen*, Th. N. R., Paris-IV, 2004.

CABOT Jérôme. « Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen ». *Cahiers Albert Cohen*, n°15, 2005, p.163-168.

CABOT Jérôme. « Le Marseillais, le petit bourgeois et la bonne. Paroles populaires dans les romans d'Albert Cohen » in PRIVAT J.-M. et PETITJEAN A. (éd.), *Les Voix du peuple et leurs fictions*, CELTED / Université de Metz, « Recherches textuelles », Metz, 2007, 7, p. 397-427.

CABOT Jérôme. « Du roman comme laboratoire d'une conscience critique du langage ». Conférence dans le cadre du colloque international « Assises des Lettres : Les humanités pour quoi faire ? Enjeux et propositions » (Toulouse, 27 mai 2010).

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01548956v1>

CABOT Jérôme. « Burlesque et héroï-comique dans les romans d'Albert Cohen : anachronisme, métatextualité, éthique ». *Cahiers Albert Cohen*, n°25, 2016, p.71-86.

DUPRIEZ Bernard. *Gradus*. Paris : U.G.E., 1987.

DURRER Sylvie. *Le Dialogue romanesque*. Genève : Droz, 1994.

GADET Françoise. *Le Français populaire*. Paris : P.U.F., 1992.

JOUVE Vincent. *L'Effet-personnage*. Paris : PUF, 1992.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine. *La Connotation*. Lyon : P.U.L., 1977.

MOLINIÉ Georges. *Eléments de stylistique française*. Paris : P.U.F., 1997.

RABATEL Alain. « Fondus enchaînés énonciatifs ». *Poétique*, n°126, avril 2001.