

CHRISTELLE REGGIANI

FIGURES DE L'HISTOIRE DANS LA PROSE NARRATIVE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

L'histoire douloureuse qui fut celle du XX^e siècle français, notamment marquée par le régime de Vichy, puis la guerre d'Algérie, a semblé imposer à la prose romanesque (en particulier), lorsqu'elle se voulait soucieuse de l'Histoire, le recours à des modes obliques d'écriture. Pour approcher cette obliquité, la notion de figure semble s'imposer, qui définit une forme singulière, dont la saillance se sépare mal, malgré les dénégations théoriques, de la catégorie de l'écart (voir notamment Marque-Pucheu, 2001 et Rabatel, 2008).

C'est adopter d'emblée une perspective stylistique, qui reconduit en fait à l'« histoire formelle » à laquelle, naguère, aspirait Barthes : « il est donc possible de tracer une histoire du langage littéraire qui n'est ni l'histoire de la langue, ni celle des styles, mais seulement l'histoire des Signes de la Littérature, et l'on peut escompter que cette histoire formelle manifeste à sa façon, qui n'est pas la moins claire, sa liaison avec l'Histoire profonde » (2002 : 171). Pour le redire un peu autrement : la littérature serait le lieu d'une méditation d'ordre historique (dépassant les questions spécifiquement littéraires), susceptible de prendre une forme figurale. La littérature (entre bien d'autres choses) penserait l'histoire par figures, au sens où les figures de style constitueraient, dans leurs usages préférentiels, une pensée implicite de l'histoire – ce qui signifie que l'histoire littéraire, comme histoire des formes, devrait s'écrire, aussi, comme une histoire des figures.

On voudrait donc esquisser ici, autour de quelques œuvres contemporaines, le projet d'une histoire formelle de la littérature fondée sur son usage des figures (qui devrait être, à terme, intégré aux « patrons stylistiques » définis par Gilles Philippe [2008 : 31]). Ce n'est pas à dire, d'ailleurs, qu'il s'agisse là d'une perspective nouvelle ; elle s'inscrit, tout au contraire, dans un champ déjà exploré, pour des périodes antérieures, par des chercheurs anglo-saxons : on citera, notamment, les réflexions de Quentin Skinner sur l'importance, à la Renaissance, de la figure de paradiastole (qui opère la distinction de termes voisins [1996]), et l'ouvrage collectif *Renaissance Figures of Speech* (Adamson, Alexander & Ettenhuber, 2009).

Dans les limites d'un article, il ne pourra s'agir, en effet, que d'une esquisse, adoptant la forme d'un très bref catalogue de trois figures, choisies parce qu'elles

ressortissent aux principaux types définis par les taxinomies classiques : la syllepse, appartenant à la catégorie des figures de sens, l'hyperbate (prenant le cas échéant la valeur d'une épanorthose), à celle des figures de construction, et l'allégorie, à celle des figures de pensée – chacune se trouvant illustrée d'un (ou deux) exemple(s) significatif(s). On s'attachera, en l'occurrence, au goût de Jean Rouaud pour le creusement de la syllepse, à la fréquence remarquable du jeu syntagmatique de l'hyperbate ou de l'épanorthose dans l'œuvre de Claude Simon et, tout récemment, de Laurent Mauvignier, avant d'évoquer, en guise de clausule, le déplacement radical de l'allégorie opéré par les romans « post-exotiques » d'Antoine Volodine.

Syllepse (Jean Rouaud)

La critique a largement commenté le retour au récit qui caractérise les romans français à partir des années quatre-vingt¹, et représente manifestement autant d'essais pour retrouver un registre discursif que l'histoire nationale récente avait, sinon interdit, du moins rendu extrêmement problématique. Or, cette « renarrativisation du texte » s'associe, dans un certain nombre de cas, au creusement sémantique de la syllepse, dont la verticalité semble ainsi *figurer* la quête difficile de la narration. On peut ainsi illustrer la définition de Dumarsais – où la « syllepse oratoire² » est « une espèce de métaphore ou de comparaison, par laquelle un même mot est pris en deux sens dans la même phrase, l'un au propre, l'autre au figuré » (Dumarsais, 1988 : 145) – par tel énoncé de *La Salle de bain* de Jean-Philippe Toussaint, où le narrateur dit « coul[er] » « des heures agréables » dans sa baignoire³, ou tel fragment de l'œuvre de Claude Ollier : « Un ange est passé⁴ » (dans un texte qui, après l'Enfer, évoque un lieu paradisiaque)...

Entre d'autres choix possibles, l'œuvre de Jean Rouaud sollicite, sur ce point, l'attention, dans la mesure où l'on peut montrer que la syllepse constitue la figure exemplaire de l'archéologie verbale qui l'anime, donnant sa forme efficace à l'expérience du temps que cherche à saisir le mouvement de sa phrase (voir Reggiani, 2008) – ainsi dans *Les Champs d'honneur* : « Ce coup de trop risquait même de passer inaperçu, et pour grand-père ce fut de justesse. Un soir, sans sermon ni rien, le cœur lui a manqué⁵ » ; ou encore : « Cette longue et secrète

¹ Voir notamment Kibédi-Varga (1990 : 16) : « Ce qui caractérise le plus profondément peut-être la nouvelle littérature postmoderne, c'est la *renarrativisation* du texte, c'est l'effort de construire de nouveau des récits. » Voir aussi Viart 1998.

² Ainsi distinguée de la syllepse grammaticale ; sur ce point, voir Chevalier et Wahl (2006 : 5-6).

³ TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La Salle de bain*. Paris : Minuit, coll. « Double », 2005, p. 11.

⁴ OLLIER, Claude. *Wanderlust et les Oxyèdres*. Paris : P.O.L., 2000, p. 117.

⁵ ROUAUD, Jean. *Les Champs d'honneur*. Paris : Minuit, 1990, p. 9.

retenue de chagrin, ce sang ravalé comme on ravale ses larmes, et par cette mort sa vie à jamais dérégulée⁶» (à propos de l'aménorrhée de Marie).

La syllepse, parfois glosée – «[...] je peux deviner que ce qui allait nourrir mon écriture, cette sensibilité un peu balourde parfois, encombrante, handicapante, souvent déplacée, était déjà là, en – l'expression est curieuse ici – souffrance⁷» – est particulièrement fréquente dans les essais préhistoriques : «par exemple, me saisissant d'une pierre j'invente de fracasser le crâne de mon voisin qui me cherche des poux [...]»⁸ ; «Mais il faut vraiment que Flaubert soit un auteur considérable pour que son jugement lapidaire fasse encore autorité⁹» (au sujet de Carnac : la syllepse est ici histoire de la langue, en faisant résonner, en manière de jeu de mots, le sens concret porté par l'étymon latin) ; «Soleil, lune, éclipses, étoiles, nuit, nuages, pluies, tempêtes, neige, orage, arc-en-ciel, il s'en passe de drôles là-haut. Même si depuis quelques milliers d'années, on constate une nette amélioration. Souvenez-vous du temps de Lascaux, il ne faisait pas bon mettre un chien dehors, un temps peu clément, à courir tous aux abris sous roche, à s'enfouir sous la terre¹⁰» : à la fin du «Manège de Carnac», l'évocation météorologique est l'occasion d'un bref résumé, en forme de syllepse «filée» (comme on dirait d'une métaphore), de l'invention de la grotte de Lascaux.

Ces quelques exemples suffisent, sans doute, à le montrer, la syllepse constitue une figure mémorielle, qu'il s'agisse d'histoires du temps passé (de l'invention, par exemple, d'une grotte préhistorique), ou de la mémoire même de la langue, préservée par l'étymologie : en ce sens, elle n'est rien d'autre qu'un *avatar* minuscule des trous, des grottes et autres cryptes qui représentent dans les récits de Jean Rouaud les équivalents imaginaires de l'expérience de l'écriture, en tant qu'elle est celle, intensément éprouvée, d'un creusement du temps. La profondeur de la syllepse, ménagée, à chacune de ses occurrences, sous l'enchaînement linéaire de la phrase, creuse ainsi la prose de Rouaud (de même que Mallarmé affirmait «creuser le vers¹¹») d'autant de cryptes temporelles – un étoilement qui donne sa forme proprement stylistique à l'expérience du temps qui porte cette écriture : un enfoncement dans une mémoire originaire (jusqu'à celle de l'humanité même) intimement accordée à un imaginaire archéologique de la littérature – rejoignant donc, plus largement, les formes contemporaines de son souci de l'histoire.

⁶ ROUAUD, Jean. *Les Champs d'honneur*. Paris : Minuit, 1990, p. 152.

⁷ ROUAUD, Jean. *L'Invention de l'auteur*. Paris : Gallimard, coll. «Folio», 2005, p. 58.

⁸ ROUAUD, Jean. Le paléo-circus. In *Préhistoires*. Paris : Gallimard, 2007, p. 17.

⁹ ROUAUD, Jean. Le manège de Carnac. In *Préhistoires*, Paris : Gallimard, 2007, p. 85.

¹⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹¹ «Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent» (MALLARMÉ, Stéphane. Lettre à Henri Cazalis [28 avril 1866]. In *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Ed. Bertrand MARCHAL. Paris : Gallimard, coll. «Folio», 1995, p. 297).

Hyperbate, épanorthose (Claude Simon, Laurent Mauvignier)

Au creusement, volontiers archéologique, de la syllepse, on opposera ici le déplacement horizontal qu'opère l'hyperbate, où la rallonge expressive de la phrase semble donner sa forme stylistique propre à l'évitement (ou à l'évidement) plus ou moins radical du récit qui caractérise toute une part de la prose narrative contemporaine.

De cette difficulté de l'écriture à saisir l'Histoire, l'œuvre de Claude Simon est exemplaire. On se rappelle, notamment, la facture de *La Route des Flandres*, anti-épopée de la Première guerre mondiale où le piétinement de la phrase, joint au figement temporel produit par l'usage massif des participes présents, parvient à donner une traduction stylistique précise à un anachronisme fondamental :

[...] il y a des choses que le pire des abandons des renoncements ne peut faire oublier même si on le voulait et ce sont en général les plus absurdes les plus vides de sens celles qui ne se raisonnent ni ne se commandent, comme par exemple ce réflexe qu'il a eu de tirer son sabre quand cette rafale lui est partie dans le nez de derrière la haie : un moment j'ai pu le voir ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre que lui avaient probablement transmis des générations de sabreurs, silhouette obscure dans le contrejour qui le décolorait comme si son cheval et lui avaient été coulés tout ensemble dans une seule et même matière, un métal gris, le soleil miroitant un instant sur la lame nue puis le tout – homme cheval et sabre – s'écroulant d'une pièce sur le côté comme un cavalier de plomb commençant à fondre par les pieds et s'inclinant lentement d'abord puis de plus en plus vite sur le flanc, disparaissant le sabre toujours tenu à bout de bras derrière la carcasse de ce camion brûlé effondré là, indécent comme un animal une chienne pleine traînant son ventre par terre, les pneus crevés se consumant lentement exhalant cette puanteur de caoutchouc cramé la nauséuse puanteur de la guerre suspendue dans l'éclatant après-midi de printemps, flottant ou plutôt stagnant visqueuse et transparente mais aurait-on dit visible comme une eau croupie dans laquelle auraient baigné les maisons de brique rouge les vergers les haies : un instant l'éblouissant reflet de soleil accroché ou plutôt condensé, comme s'il avait capté attiré à lui pour une fraction de seconde toute la lumière et la gloire, sur l'acier virginal¹²...

De fait, la description de cette « scène capitale » du roman – et de l'œuvre entier – s'enlise dans le bégaiement de l'épanorthose : si la retouche corrective produit une relance conduite par une dynamique sémantique, elle construit aussi, ce faisant, une écriture toujours en défaut, « à côté » de son propos, de son référent. C'est dire qu'on a là une élaboration stylistique parfaitement accordée à son objet : à l'anachronisme de l'événement rapporté – la mort d'un capitaine de cavalerie, sabre au clair face aux « rafales » des armes à feu, incarnation littérale, donc, d'une métalepse (au sens temporel qui peut-être celui de ce terme¹³) – répond, au plan de la phrase, la reprise, c'est-à-dire aussi le retard, de l'autocorrection. Ceci justifie, du reste, la répétition de cette scène primitive par l'écriture de tout le ro-

¹² SIMON, Claude. *La Route des Flandres*. Paris : Minuit, coll. « Double », 1987, pp. 12–13.

¹³ « La Métalepse [...] consiste à substituer l'expression indirecte à l'expression directe, c'est-à-dire, à faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne [...] » (Fontanier, 1968 : 127).

man simonien, de l'économie obsessionnelle de *La Route des Flandres* jusqu'au *Jardin des plantes* (1997).

Si l'œuvre de Claude Simon est, avec celle de Céline sans doute, l'une des œuvres-matrices de la littérature « extrême-contemporaine », les romans de Laurent Mauvignier – s'agissant, en particulier, des deux derniers, qui s'affrontent directement à la question de l'histoire – assument cet héritage d'une manière particulièrement nette.

Frappe, en effet, dans cette œuvre en cours, l'importance quantitative des retouches correctives des épanorthoses, souvent associées à la rallonge de l'hyperbate, qui confère à la phrase de L. Mauvignier un rythme propre (voir Reggiani, 2011).

Au-delà de la mimésis écrite de l'oralité – qu'il s'agisse de voix proférées (ainsi dans les dialogues du début de *Des hommes*) ou de discours endophasiques importe peu, en l'occurrence – dont l'incertitude se trouve ainsi concrètement figurée par le repentir de l'épanorthose auquel la figure d'ajout que constitue l'hyperbate donne son évidence formelle la plus grande, on comprend qu'il n'est alors question pour le sujet de rien de moins que de faire du réel un monde : « Des images de ma petite histoire. Inaliénables. Insalissables » ; « Les gens dans le stade ne savent pas. Pas compris. Pas encore¹⁴ ». De l'amas des sensations, des émotions ou des réminiscences indistinctes auxquelles la conscience n'a pas encore conféré la détermination de perceptions, de représentations ou de souvenirs constitués – un désordre que les romans de L. Mauvignier désignent comme « vertige¹⁵ », ou survenue de « fantômes¹⁶ » – le discours entreprend de faire un réel sémiotisé, susceptible d'être l'objet d'une compréhension : ainsi des tâtonnements de la voix de Rabut au début de *Des hommes*, qui thématise parfois sa propre incertitude – « Enfin, non, ce n'est pas comme ça qu'il faut raconter. Pas comme ça que les choses me sont tombées dessus ni qu'il a fallu les affronter » (p. 48) – des *peut-être* qui scandent son discours (notamment p. 19).

C'est ainsi l'activité de la conscience, qui est un travail de la langue, que figurent les très nombreuses épanorthoses qui, associées aux hyperbates, entravent l'expansion de la phrase de L. Mauvignier, de manière d'autant plus visible que leur mouvement de reprise tend par ailleurs à prendre la forme linguistique de gloses explicites – qu'il s'agisse de souligner l'adéquation du propos (« [...] un quelconque signe de reconnaissance et de *fraternité* (puisque c'est de ce mot qu'il s'agit) », d'en justifier l'énoncé (« Je ne sais pas d'où ça vient mais elles arrivent vers moi, des voix, des sifflements comme une volée d'hirondelles quand elles rasant les trottoirs et les rues – je dis vers moi parce qu'elles sont dans le tunnel d'entrée, juste derrière les grilles¹⁷ »), mais aussi, plus fréquemment, de dénoncer

14 MAUVIGNIER, Laurent. *Dans la foule*. Paris : Minuit, 2006, p. 64 et 107.

15 *Ibid.*, p. 221.

16 « [...] quand la nuit c'est seul qu'il faut avoir les mains moites et affronter les fantômes » (MAUVIGNIER, Laurent. *Des hommes*. Paris : Minuit, 2009, p. 224).

17 MAUVIGNIER, Laurent. *Dans la foule*. Paris : Minuit, 2006, p. 217 et 100.

son caractère approximatif, voire franchement inapproprié, dans un mouvement de rectification : « Je vois bien le paysage, tout blanc, enfin, blanc d'un blanc grisâtre et fade comme du pain rassis, sans forme [...] »¹⁸. Les choix lexicaux sont ainsi manifestés comme tels, c'est-à-dire montrés dans leur contingence, jusqu'à l'indifférence : « [...] lorsqu'elle a dû se déplacer, se retourner, peu importe »¹⁹.

Cette réflexivité métalinguistique – parfois explicitée : « Comme une promesse de souffrance alors qu'on voudrait voir dans l'enfance une promesse de, c'est idiot, ce mot, de bonheur »²⁰ – équivaut d'abord à une mise en scène de l'énonciation, dont le procès se trouve ainsi rendu lisible, le cas échéant dans ses scrupules et ses repentirs : « Toujours pas d'Anglais mais des uniformes – des policiers ? –, non. Des pompiers »²¹. Ce faisant, le texte du roman rend manifeste le mouvement même qui porte son écriture, travaillant patiemment à l'ajustement des mots et des choses – « une pluie fine, presque un crachin »²² – une pesée souvent opérée par (*ou*) *plutôt*, sur le mode de la « nomination partagée »²³ : « Ne pas reconnaître que chacun avait dû s'enfermer dans son sentiment d'être le seul à ne pas savoir se libérer d'un souvenir posé dans notre vie comme un bloc de granit dressé au plein milieu d'un champ. Ou plutôt comme un trou dans un champ. Une trace d'obus. Une dévastation. Une excavation qu'il faudrait recouvrir à coup de mensonges et d'histoires inventées [...] »²⁴.

Si les « ratures représentées » (Authier-Revuz, 1995 : 127) qu'inscrivent sur la page les épanorthoses dénoncent ainsi l'approximation du propos qu'elles corrigent, et disent alors de manière très claire la difficulté de tenir un discours sur les choses – de faire, par les mots, du réel un *ordre des choses* – elles en manifestent aussi le caractère écrit ; l'exhibition de la rature rend d'autant plus lisible qu'il s'agit de jeux quasi-synonymiques un travail stylistique dont le procès se trouve ainsi ponctuellement dévoilé au lecteur : « Mais ce n'est pas sûr. Pas certain » ; « [...] c'est ce que Bernard se dit, croit, imagine [...] »²⁵.

Cette valeur proprement esthétique est d'autant plus sensible que l'épanorthose, du point de vue de la grammaire de la phrase, vaut pour une rupture aussi bien que pour une suture. L'autocorrection constitue en effet une reprise, aux deux sens du terme : un retour, une répétition (d'un certain élément sémantique, voire lexical) et une réparation, ravaudage incertain qui témoigne, dans son exis-

18 MAUVIGNIER, Laurent. *Des hommes*. Paris : Minuit, 2009, p. 262.

19 MAUVIGNIER, Laurent. *Dans la foule*. Paris : Minuit, 2006, p. 17.

20 MAUVIGNIER, Laurent. *Des hommes*. Paris : Minuit, 2009, p. 256.

21 MAUVIGNIER, Laurent. *Dans la foule*. Paris : Minuit, 2006, p. 70.

22 *Ibid.*, p. 266.

23 « Dans cette relation d'interdépendance se crée une nomination partagée entre X et Y, où la glose n'est pas marginale, subordonnée, mais partie prenante de la manière de dire. L'effet de hiérarchisation de *ou plutôt* sert à souligner l'inadéquation de X en proposant une autre nomination qui, *avec elle* et non à sa place, devient plus adéquate » (Bikialo, 2005 : 155–156).

24 MAUVIGNIER, Laurent. *Des hommes*. Paris : Minuit, 2009, p. 262.

25 *Ibid.*, p. 19 et 181.

tence même, de l'instabilité d'une phrase dont il réinstalle pourtant la continuité : « Et puis, il y avait cette voix qui se réchauffait quand il parlait de cette manière unique qu'il trouvait à Clemence, manière qu'aujourd'hui plus personne n'avait, d'arrêter un but²⁶ ». La suture est parfois, d'ailleurs, explicitement marquée comme telle, par la répétition lexicale (comme dans les deux exemples qu'on vient de lire), ou par l'insertion de *donc* : « Parce que leur amour crevait les yeux, les nôtres. Et nous, donc, avec Tonino, on restait Gros Jean comme devant – devant les regards qu'ils avaient l'un pour l'autre²⁷ ». À l'instar, du reste, de l'hyperbate (surtout lorsqu'elle est introduite par un *et* de relance) et de l'anadiplose, où la répétition retarde l'enchaînement pour en rendre le mouvement plus visible (« [...] la première chose qu'il regarde c'est si le corps est mutilé à la place de la gorge. La gorge est intacte²⁸ »), l'épanorthose compense ainsi l'interruption par l'établissement, obstinément repris, d'une continuité par-delà la rupture syntaxique, manifestant de ce fait la contingence de l'unité phrastique – quand bien même la continuité posée trouverait un étai sémantique dans le progrès d'une gradation : « [...] trouant, forant un passage parmi tous les regards et les corps hostiles autour de lui [...] »²⁹ ».

On comprend que le mouvement incertain de la phrase de L. Mauvignier, exhibant ainsi sa précarité de telle sorte que c'est à chaque fois *malgré tout* que s'établissent des liens construisant pourtant, *in fine*, un énoncé, n'autorise aucune clôture, aucun effet de complétude ; le principe de l'ajout, formulant de manière discontinue les éléments constitutifs de l'énoncé, suppose un prolongement en droit indéfini : « Je pensais à Elsie et à Liverpool. Aux docks et aux brouillards. À Water Street. Parce que c'était un très beau jour de printemps à Bruxelles³⁰ ». C'est pourquoi l'écriture laisse toute sa place à l'indicible, par l'usage du nom postiche *chose* – « [...] est-ce que c'est possible d'imaginer que quand ils se referment et s'écrasent entre eux, ils forment cette cage, ce trou, cette chose, [...] »³¹ – ou, plus radicalement, dans *Des hommes* (dans un passage qui fait écho au titre du livre), par l'inachèvement de la phrase, que souligne graphiquement le tiret³² : « [...] de faire ce qu'ils ont fait, je crois pas qu'on peut le dire, qu'on puisse imaginer le dire, c'est tellement loin de tout, faire ça, et pourtant ils ont fait ça, des hommes, des hommes ont fait ça, sans pitié, sans rien d'humain, des hommes ont tué à coup de hache ils ont mutilé le père, les bras, ils ont arraché les bras, et ils ont ouvert le ventre de la mère et —³³ ». Par les moyens de la typographie (le

26 MAUVIGNIER, Laurent. *Dans la foule*. Paris : Minuit, 2006, p. 14.

27 *Ibid.*, p. 77.

28 MAUVIGNIER, Laurent. *Des hommes*. Paris : Minuit, 2009, p. 181.

29 *Ibid.*, p. 36.

30 MAUVIGNIER, Laurent. *Dans la foule*. Paris : Minuit, 2006, p. 51.

31 *Ibid.*, p. 118.

32 De même, dans *Dans la foule*, dans le discours de Tana : « [...] ils vont se dire qu'ils sont responsables et coupables de la, de ta, [...] » (p. 202).

33 MAUVIGNIER, Laurent. *Des hommes*. Paris : Minuit, 2009, p. 244.

blanc, le tiret), le texte du roman parvient en somme, pour le dire avec les mots de Perec, à faire «de ce rien [...] un trou³⁴», donnant alors figure à ce qui excède cependant l'ordre du discours.

Dans la linéarité de la phrase, dont la dimension s'impose ainsi au lecteur, l'anadiplose, l'hyperbate ou l'épanorthose, pour ne citer que les plus fréquentes des figures que l'on rencontre dans la prose de L. Mauvignier, constituent autant de retards – interruptions, répétitions – donnant alors une forme stylistique précise à l'expérience historique constitutive de cet art du temps qu'est la littérature.

Au-delà de ce truisme, on remarque du reste que l'épanorthose dit parfois précisément un progrès temporel, voire une relation de causalité (comme en souvenir de l'*hendiadyn* grec): «Et son visage qui pâlisait, sa peau blanche sous le maquillage, livide bientôt, comme si le sang et la vie et les idées et toute possibilité de tenir face à lui s'échappaient d'elle, s'évaporaient ou s'enfouissaient dans les replis de son corps»; «On s'arrête pour mettre ses mains dans l'eau, se rafraîchir³⁵». Mais surtout, plus généralement, les voix que font entendre les romans de Laurent Mauvignier sont des voix qui se souviennent (ou qui cherchent à se souvenir): le lecteur à affaire à des discours de la mémoire, c'est-à-dire de la présence du passé, voire de l'emprise exercée par un passé qui ne passe pas – celui, par exemple, des souvenirs traumatiques (pour le formuler en termes psychologiques) de violences collectives (au stade du Heysel, pendant la guerre d'Algérie)³⁶. Il peut s'agir, alors, d'une persistance dépersonnalisée, où le passé – et ce mot désigne à chaque fois une expérience psychique globale, qui ne saurait se réduire, malgré l'insistance des textes sur quelques moments particuliers, à celle d'un événement singulier – échappe au cadre subjectif de la mémoire, ainsi de la hantise qui réveille Rabut, «[...] parce qu'il y a en lui cette voix qui ne sait pas se taire et murmure des souvenirs comme dans un champ de mines ou de ruines, des mots, des questions, des images, un amas compact et confus dont il ne sait pas tirer autre chose que de la peur et le mal au ventre³⁷». À cette emprise qui est aussi une sorte de dépossession, le roman donne, d'ailleurs, une figuration énonciative concrète, en disant la réfraction de la voix de Février dans la conscience de Rabut: «Et maintenant, depuis des années, Rabut entend la voix de Février, et il le revoit lui racontant la route ce matin-là, et lui, Rabut, depuis il se réveille souvent comme si lui-même avait vu ça, comme si lui-même il avait été là-bas alors que non, puisque lui était resté à la caserne, à Oran, c'est seulement la voix de Février qui lui revient³⁸». On aperçoit alors à quel point la reprise de l'épanorthose constitue bien une figure du repentir, au double sens, psychique

³⁴ PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1974, p. 48.

³⁵ MAUVIGNIER, Laurent. *Des hommes*. Paris: Minuit, 2009, p. 22 et 143.

³⁶ Mais il faut rappeler que la guerre d'Algérie est déjà présente, de façon récurrente, dans l'œuvre avant *Des hommes*: voir, notamment, *Apprendre à finir* (Paris: Minuit, coll. «Double», 2004 [2000], p. 104), *Seuls* (Paris: Minuit, 2004, p. 116), *Le Lien* (Paris: Minuit, 2005, p. 42-43).

³⁷ MAUVIGNIER, Laurent. *Des hommes*. Paris: Minuit, 2009, p. 251.

³⁸ *Ibid.*, p. 231.

et pictural, de ce mot : «Ça a commencé par des mots écorchés, ou plutôt rabotés, escamotés, un flot sans aspérité, sans consonnes ni voyelles pour former des sons identifiables, mais on savait, je savais, pour l'avoir entendu autrefois, depuis toujours – non, pas toujours –, sa litanie bafouillée entre les lèvres, [...]»³⁹.

Le jeu linéaire du piétinement qui fait achopper continûment la phrase de L. Mauvignier donne ainsi une traduction stylistique au ressassement qui constitue lui-même la forme verbale de la persistance psychique, voire de l'obstination consciente, du souvenir, en même temps que la reprise de l'autocorrection, comme toute figure de répétition, confère au flux temporel (donc au mouvement de l'histoire) sa forme verbale la plus saisissable, rendant visible, littéralement, la temporalité dans l'espace de la page. Si l'œuvre de Laurent Mauvignier a également affaire à l'expérience du temps selon des modalités plus proprement littéraires – par le jeu intertextuel, et notamment la référence à l'autrefois suspendu des contes⁴⁰ – il est sûr que sa prédilection pour la répétition apparaît comme la façon la plus directe de rendre l'histoire lisible, dans la mesure où de manière très générale – au-delà même de l'ordre du langage – le retour *figure* le temps.

Allégorie (Antoine Volodine)

La syllepse et l'épanorthose, comme figures de sens et de construction, appartiennent à la catégorie de ce que Georges Molinié appelle des figures microstructurales⁴¹. On choisira donc, pour clore cette brève revue, de formuler quelques considérations sur une figure de pensée (macrostructurale) : l'allégorie.

À l'époque contemporaine, c'est l'œuvre d'Antoine Volodine qui retient alors l'attention, dans la mesure où son élaboration manifestement très concertée répond à une configuration globalement allégorique, d'où procède d'ailleurs le registre science-fictionnel où s'inscrivent les premiers récits de l'auteur. Le *dire autre* de l'allégorie (si l'on en croit l'étymologie), qui énonce, en l'occurrence, une dystopie post-communiste, suppose ici les formes diverses du dépaysement, l'altérité sémiotique (qu'on songe à l'importance, pour l'écriture de Volodine, de *La Jetée* de Chris Marker, ou encore à la présence des photos d'Olivier Aubert – dues à un autre créateur, donc – dans *Macau*⁴²) redoublant du reste les ailleurs spatio-temporels – jusqu'à la pratique intensive de l'hétéronymie, pour parler comme Pessoa. La mise en fiction de l'idéologie procure ainsi la distance propre à autoriser, en lui assurant un ancrage énonciatif concret, l'improbable discours

³⁹ MAUVIGNIER, Laurent. *Des hommes*. Paris : Minuit, 2009, p. 40.

⁴⁰ *Boucle d'or et les trois ours* est cité par *Dans la foule* (p. 217) et, dans *Ceux d'à côté* (Paris : Minuit, 2002), le motif, récurrent, de l'« imperméable rouge » (p. 49, 65, 88, 125...) reconduit le viol de Claire à l'histoire du *Petit Chaperon rouge*.

⁴¹ «On appelle [...] figures microstructurales [...] celles dont l'existence apparaît manifestement et matériellement [...]. Et celles dont l'existence n'est ni manifeste ni toujours matériellement isolable [constituent] des figures macrostructurales» (Molinié, 1992 : 153).

⁴² Paris : Seuil, 2009.

de la fin de l'histoire, tout en désignant obliquement le régime allégorique même qui commande l'ensemble du dispositif⁴³. C'est dire que le discours allégorique implique, dans son économie volodinienne, une métatextualité massive, d'ailleurs souvent explicite (voir Viart, 2006) – ainsi du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*⁴⁴, dont le titre énonce un programme ouvertement didactique, ou encore d'*Écrivains*⁴⁵, qui propose au lecteur une collection de quelques postures auctoriales (Meizoz, 2007). Si le discours de l'histoire semble alors s'effacer derrière la justification de ses états énonciatifs (en l'occurrence allégoriques), c'est bien sûr un mouvement que pourront infirmer (aussi bien que confirmer) les développements à venir de l'œuvre de Volodine.

Au-delà de cette taxinomie minimale, il conviendrait évidemment d'élargir l'enquête synchronique, quant au catalogue des figures lui-même aussi bien qu'au *corpus* considéré, aussi bien que d'intégrer à l'analyse une dimension diachronique, à plusieurs échelles temporelles. On pourrait, alors, envisager de répondre à des questions comme celles-ci : à l'époque contemporaine, peut-on définir une périodisation fine de la distribution des figures de l'indirection narrative (syllepse et hyperbate)? Dans une durée plus longue, est-il possible d'élaborer une histoire figurale de la prose narrative française, au sens où la dominance de telle(s) figure(s), par rapport à telle(s) autre(s), en déterminerait les principales articulations chronologiques ?

On l'aura compris, ces quelques pages ne sauraient constituer qu'une rapide ébauche d'un tel projet de recherche, et n'ont en effet d'autre ambition – et d'autre valeur, le cas échéant – que programmatique.

Bibliographie

- ADAMSON, Sylvia; ALEXANDER, Gavin; ETTENHUBER, Katrin (eds). *Renaissance Figures of Speech*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Tome I. Paris: Larousse, 1995.
- BARTHES, Roland. Le Degré zéro de l'écriture. In *Œuvres complètes*. Tome I. Ed. Éric MARTY. Paris: Seuil, 2002, p. 169–225.
- BIKIALO, Stéphane. De la reformulation à la glose : l'exemple de *ou plutôt*. In *Les Marqueurs de glose*. Ed. Agnès STEUCKARDT; Aïno NIKLAS-SALMINEN. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 145–158.
- CHEVALIER, Yannick; WAHL, Philippe. Présentation. In *La Syllepse : Figure stylistique*. Ed. Yannick CHEVALIER; Philippe WAHL. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 5–6.
- DUMARSAIS, César-Chesneau. *Des tropes ou Des différents sens*. Ed. Françoise DOUAY-SOUBLIN. Paris: Flammarion, 1988.
- FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, coll. « Champs », 1968.

⁴³ Sur les configurations énonciatives des fictions volodiniennes, voir notamment Wagner (2011 : 11).

⁴⁴ Paris: Gallimard, 1998.

⁴⁵ Paris: Seuil, 2010.

- KIBÉDI-VARGA, Aaron. Le Récit postmoderne. *Littérature*, 1990, n° 77, p. 3–22.
- MALLARMÉ, Stéphane. Lettre à Henri Cazalis [28 avril 1866]. In *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Ed. Bertrand MARCHAL. Paris : Gallimard, coll. «Folio», 1995.
- MARQUE-PUCHEU, Christiane (ed.). *Les Figures entre langue et discours. Langue française*, 2001, n° 129.
- MAUVIGNIER, Laurent. *Apprendre à finir*. Paris: Minuit, coll. «Double», 2004.
- . *Ceux d'à côté*. Paris: Minuit, 2002.
- . *Dans la foule*. Paris: Minuit, 2006.
- . *Des hommes*. Paris: Minuit, 2009.
- . *Le Lien*. Paris, Minuit, 2005.
- . *Seuls*. Paris: Minuit, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007.
- MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Le Livre de poche, 1992.
- OLLIER, Claude. *Wanderlust et les Oxygènes*. Paris: P.O.L., 2000.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1974.
- PHILIPPE, Gilles. Registres, appareils formels et patrons. In *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*. Ed. Lucile GAUDIN-BORDES; Geneviève SALVAN. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2008, p. 27–37.
- RABATEL, Alain (ed.). *Figures et point de vue. Langue française*, 2008, n° 160.
- REGGIANI, Christelle. «Le temps de la phrase» (les formes du temps dans la prose de Jean Rouaud In *Jean Rouaud. L'imaginaire narratif*. Ed. Yvonne GOGA; Simona JIȘA. Cluj-Napoca: Éditions Casa Cărții de Știință, 2008, p. 261–271.
- REGGIANI, Christelle. La reprise. La prose de l'histoire dans l'œuvre de Laurent Mauvignier. In *Laurent Mauvignier: Questions de style*. Ed. Jacques DÜRRENMATT; Cécile NARJOUX. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2011, à paraître.
- ROUAUD, Jean. *Les Champs d'honneur*. Paris: Minuit, 1990.
- . *L'Invention de l'auteur*. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 2005.
- . *Préhistoires*. Paris: Gallimard, 2007.
- SIMON, Claude. *La Route des Flandres*. Paris: Minuit, coll. «Double», 1987.
- SKINNER, Quentin. *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La Salle de bain*. Paris: Minuit, coll. «Double», 2005.
- VIART, Dominique. Mémoires du récit. Questions à la modernité. *Revue des lettres modernes*, série *Écritures contemporaines*, 1998, n° 1, p.3–27.
- . Situer Volodine? Fictions du politique, esprit de l'Histoire et anthropologie littéraire du «post-exotisme». *Antoine Volodine. Fictions du politique*. Ed. Anne ROCHE. *Revue des lettres modernes*, série *Écritures contemporaines*, 2006, n° 8, p. 29–67.
- VOLODINE, Antoine. *Écrivains* Paris: Seuil, 2010.
- . *Macau*. Paris: Seuil, 2009.
- . *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris, Gallimard, 1998.
- WAGNER, Frank. Retours, tours et détours du récit. Aspects de la transmission narrative dans quelques romans français contemporains. *Poétique*, 2011, n° 165, p. 3–20.

Abstract and key words

This paper is based upon an historical hypothesis which could be formulated as such : the privilege granted to indirect modes of signifying in contemporary French narrative prose by the violence of XXth century's history. Hence the interest of the stylistic notion of figure (of speech), which implies that literary uses of figures elaborate, implicitly, a reflection on history : that is to say that

literary history – as history of aesthetic forms – should also be an history of figures. This paper aims to sketch such a study, by choosing three examples (three figures, and three contemporary oeuvres): syllepsis (illustrated by Jean Rouaud's novels), hyperbaton (which analysis is based upon some narratives by Claude Simon and Laurent Mauvignier) and allegory (here exemplified by Antoine Volodine's novels).

Contemporary literature; history; stylistics; figure; syllepsis; hyperbaton; allegory; Jean Rouaud; Claude Simon; Laurent Mauvignier; Antoine Volodine;