

LA CREATION ROMANESQUE ET LE PROBLEME DE L'ECRITURE
DANS LA MISE A MORT
DE LOUIS ARAGON

by

MIMI IRENE CHUNG HONG HING
B.A., University of British Columbia, 1973

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS

in the Department
of
French

We accept this thesis as conforming to the
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA
September, 1975

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study.

I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of FRENCH

The University of British Columbia
2075 Wesbrook Place
Vancouver, Canada
V6T 1W5

Date Sept. 1975

ABSTRACT

La Mise à mort de Louis Aragon nous a offert un sujet dont l'amplitude dépasse les dimensions de ce mémoire. Celui-ci n'est qu'une modeste tentative pour mieux comprendre l'auteur à travers l'élaboration de son oeuvre.

Les problèmes que posent aujourd'hui la création romanesque et les jeux de l'écriture ne sont nullement notions nouvelles en littérature, moins encore pour un Aragon qui en fait, depuis les années vingt, la matière de ses réflexions. La Mise à mort, de 1965, avec toute son actualité critique, est le fruit de cette longue expérience d'écrivain. Notre étude supposera connu ce cheminement d'Aragon; son intérêt devrait tenir plutôt à la valeur analytique du point de vue adopté: dans un effort plus méthodique qu'inspiré, notre propos est en effet d'éclairer La Mise à mort par l'application d'une analyse structurale qu'une pareille oeuvre semble provoquer d'elle-même. Cette analyse sera, à proprement parler,

grammaticale et structurale puisque, basée d'abord sur une étude du langage, elle découvre la présence d'une grammaire du récit qui, s'érigeant en une première structure - celle de la phrase-récit - renferme pour l'examen de tout le roman une possibilité d'expansion au moyen d'autres structures, que les fonctions (cardinales et catalyses) de Roland Barthes aideront à préciser.

Une Introduction sommaire propose une première situation de La Mise à mort parmi les orientations de la littérature française contemporaine. Les deux premiers chapitres renferment l'élaboration théorique de notre approche grammaticale et structurale: le premier intitulé "Le récit et le miroir" justifie le rôle de l'écriture dans la création romanesque et dévoile les jeux de miroir qu'elle institue entre fiction et narration, les deux facettes du récit littéraire; le second sous le titre "Pour une grammaire du récit dans La Mise à mort" établit un premier rapprochement entre le récit et le langage, et présente la coïncidence entre l'aspect structural et l'aspect grammatical de l'analyse sous forme d'un procès en puissance qui trouvera son élaboration dans les chapitres qui suivent. L'analyse détaillée du roman se déroulera alors dans ces chapitres III et IV grâce à l'éclairage des fonctions cardinales et catalyses de Barthes. C'est dans ces chapitres aussi que s'épanouiront en même temps le point de vue adopté et la compréhension de l'oeuvre.

Le chapitre V reprendra ce qui n'a pas été dit des trois contes qui figurent dans le roman et y jouent un rôle important.

Notre Conclusion relèvera la pertinence de cette étude par une comparaison finale entre le récit et le langage qui mettra sous une lumière nouvelle l'art de la création romanesque et pour l'auteur et pour nous, lecteurs.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : LE RECIT ET LE MIROIR.....	8
CHAPITRE II : POUR UNE GRAMMAIRE DU RECIT DANS <u>LA MISE A MORT</u>	24
CHAPITRE III : LES FONCTIONS CARDINALES DANS <u>LA MISE A MORT</u>	44
1. La fonction cardinale ou le noyau	45
2. Liste des fonctions cardinales dans <u>La Mise à mort</u>	50
3. La séquence dans <u>La Mise à mort</u>	64
4. Présentation en termes de chiffres des 3 séquences de <u>La Mise à mort</u>	65
5. La nomination des séquences	67
6. La micro-séquence dans <u>La Mise à mort</u>	69
7. Analyse de la Séquence 1: "Emetteur-récepteur"	70
8. Analyse de la Séquence 2: "Je raconte"	75
9. Résumé de l'analyse de la Séquence 2	88
10. Analyse de la Séquence 3: "Je suis raconté"	89
11. Résumé de l'analyse de la Séquence 3	97

CHAPITRE IV : LES FONCTIONS CATALYSES DANS	
<u>LA MISE A MORT</u>	103
1. La fonction catalyse	104
2. Les niveaux du récit ou le rapport "raconte" \longleftrightarrow "une histoire"	111
3. Les personnages ou le rapport "Je" \longleftrightarrow "une histoire"	123
4. Temps et espace	138
CHAPITRE V : L'IMPORTANCE DES TROIS CONTES.....	150
CONCLUSION.....	165
BIBLIOGRAPHIE.....	176

INTRODUCTION

Bien que datant de l'enfance du nouveau roman, la tendance chez les romanciers et critiques contemporains français à mettre en lumière les phases de la création d'un roman et les difficultés d'un scripteur¹ aux prises avec son écriture reste actuelle.

Le Nouveau Roman a vieilli et fait place à une génération romanesque qui, portée sur une voie sémiologique², aime à refaire le chemin parcouru de l'écriture afin d'en sonder les mystères passés inaperçus. Roland Barthes rattache l'écriture à une perpétuelle interrogation, de dimension cosmique:

"En s'enfermant dans le 'Comment écrire?', l'écrivain finit par retrouver la question ouverte, par excellence: 'Pourquoi le monde?': 'Quel est le sens des choses?' En somme, c'est au moment même où le travail de l'écrivain devient sa propre fin, qu'il retrouve un caractère médiateur..."³

(1)

"L'aventure d'une écriture", formule célèbre de Jean Ricardou⁴, se définit de plus en plus dans sa "littéralité" quand les mots d'un texte s'alignent en phrases pour devenir des personnages sur l'espace blanc du papier, et quand le scripteur⁵, comme ses personnages, tend à ne devenir qu'un pronom grammatical. Il n'y a plus de thème ni de sujet imposés par un auteur: celui-ci, malgré ses procédés littéraires, n'est plus le maître tout-puissant de son oeuvre. Le texte qui naît sous sa plume est par lui-même "actif":

"Un texte est actif quand il est capable de s'engendrer de lui-même en créant entre ses mots, entre ses éléments, un réseau complexe de rapports."⁶

D'où, l'existence d'un texte qui non seulement se suffit à lui-même, mais se complaît dans cette autonomie: le néo-nouveau roman⁷. R.M. Albérès dans Métamorphoses du roman a déjà résumé l'attitude des romanciers et théoriciens de Tel Quel⁸ envers "l'écriture romanesque" qui, pour eux, "n'est pas la description d'un 'objet' (histoire, les personnages) par un 'sujet' (le romancier ou le personnage qui dit 'Je'), mais une perpétuelle approximation et une perpétuelle lutte entre le sujet et l'objet..."⁹

Pourquoi traiter de ces problèmes actuels dans La Mise à mort? Parce que ce roman s'ajuste au cadre actuel de la littérature française. La Mise à mort, écrit en 1964, fait écho aux préoccupations actuelles de la littérature et de la critique: il en est un des plus remarquables miroirs.

Et pourquoi parmi toutes les oeuvres de Louis Aragon, en choisir La Mise à mort qui, pourtant, se voit précédé de poèmes et de romans du cycle "Le Monde Réel", tous dignes d'un regard critique? Parce que le texte offre plus qu'une simple histoire traditionnelle¹⁰. Il est étonnant que certains critiques soient même parvenus à expliquer ce roman en termes d'une histoire d'un homme déchiré entre deux personnalités et à la rattacher à l'itinéraire aragonien, quand un semblable thème a déjà fait son apparition dans Les Beaux quartiers, roman écrit en 1936; quand, au contraire, il est clair que ce même thème réapparaît dans La Mise à mort non point tel qu'il a été présenté d'abord, mais sous une forme plus complexe qui mène à découvrir autre chose dans le roman. Aragon lui-même est conscient du fait que ce roman renferme son propre commentaire et écrit dans l'après-dire à La Mise à mort:

"Le vrai est que toute préface à La Mise à mort dans son principe même est une absurdité. Ce roman est à lui-même sa préface, je veux dire, perpétuellement d'une page sur l'autre."¹¹

B. Lecherbonnier, citant Aragon¹², déplie tout un éventail de possibilités s'offrant comme sujets du roman. Si l'on doit parler de sujet, que celui-ci soit défini sous une forme plurielle. Aussi, choisir la création romanesque et le problème de l'écriture comme sujet de cette thèse n'implique nullement que ce sujet soit le seul digne d'intérêt dans le roman; c'est, plutôt, manifester la présence de l'écriture de façon plus analytique qu'on ne l'a fait auparavant.

Le texte lui-même demande une approche critique différente de celles appliquées aux romans antérieurs d'Aragon. La réalité qu'Aragon a tenté de représenter dans ses romans du cycle "Monde Réel" se trouve redéfinie. En établissant un jeu de miroirs à l'intérieur de son roman, Aragon cherche à capter le vrai monde réel à travers le processus de l'écriture. Comme le dit R.M. Albérès,

"la réalité ne serait pas un être regardant ni un objet regardé, mais ce qui leur sert de médiation: l'expression. En peinture, le tableau. En littérature, le texte et le langage."¹³

L'approche qui conviendrait donc, serait celle qui traitera de ce genre de réalité, et du problème de l'écriture comme, avant tout, de celui de la communication. Pour cela, l'approche structurale participera aussi un peu de la linguistique. Mais on se demande, après réflexion, si une approche peut être vraiment définie à priori. Ne serait-il pas plus valable de permettre à l'approche elle-même de s'affirmer en temps voulu et par le processus même de sa propre élaboration? On n'hésite pas, par contre, à en nommer les sources d'influence. La première remonte à Roland Barthes qui, dans un essai théorique¹⁴, a proposé une méthode d'analyse structurale du récit. A l'étude formelle de notre roman correspondent des termes empruntés à cet essai de Barthes. Mais à côté de Barthes, se dressent aussi imposants Tzvetan Todorov¹⁵, Roman Jakobson¹⁶ et Jean Ricardou¹⁷ et d'autres encore dont les

textes théoriques auraient pu être la source d'inspiration pour La Mise à mort si ce roman n'avait vu le jour avant eux. En effet, on verra que les points de vue de cette critique dite "moderne" ou "nouvelle" épousent la forme du roman d'Aragon qui, pourtant, n'est pas mentionné dans les ouvrages de cette nouvelle critique. Doit-on dire alors, que c'est par la pratique d'une écriture automatique chez Aragon que La Mise à mort a su capter la direction d'une critique qui est de plusieurs années sa cadette? Ce serait peut-être pousser trop loin les conjectures. Néanmoins, il reste clair qu'aujourd'hui, littérature et critique sont des "vases communicants" et se modifient, l'une étant la réflexion de l'autre.

On tient finalement à avertir que notre approche critique n'est pas une adaptation exacte de telle ou telle méthode critique, mais plutôt un amalgame des principes élaborés par certains - utilisés ici comme points de départ pour une tentative personnelle - et une utilisation de termes qui répondraient aux besoins de l'analyse d'une oeuvre particulière, ici, de La Mise à mort. Cette analyse visera moins à un besoin d'originalité qu'à un désir de mieux comprendre ce texte qui est d'une sémantique foisonnante et vertigineuse à la première lecture de survol.

NOTES

1 Scripteur: terme désignant celui qui écrit, mais différemment du terme "auteur" puisqu'il préconise une lutte entre celui qui écrit et son texte, et non une maîtrise absolue chez l'esprit créateur.

2 Voie sémiologique: tendance à considérer le langage comme base première de la création romanesque. L'adjectif "sémiologique" est de "sémiologie" qui est l'étude des systèmes de signes parmi lesquels figure le langage. Synonyme de "sémiologie": "sémiotique".

3 Roland Barthes, Essais critiques. Coll. Tel Quel (Paris: Seuil, 1964), p. 149.

4 Jean Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman (Paris: Seuil, 1971), p. 32.

5 Scripteur: voir note n° 1.

6 Jacqueline Piatier, "J. Ricardou et ses générateurs", Critiques de notre temps et le nouveau roman, Les (Paris: Garnier, 1972), p. 169.

7 Le néo-nouveau roman: le roman, d'après certains romanciers contemporains, qui a dépassé le stade du "Nouveau roman" (d'où, le préfixe "Néo") dans l'évolution romanesque. Ce genre de roman dénonce sa propre création et laisse entrevoir la puissance du langage devant lequel l'auteur n'est que partiellement "maître" de son oeuvre. En plus du remaniement des concepts romanesques, tels l'intrigue, le personnage, le néo-nouveau roman exploite l'espace qui lui est propre, c'est-à-dire l'espace textuel, pour faire surgir des rapports subtils et poétiques entre les mots et les phrases. Citons, parmi les précurseurs du néo-nouveau roman: Philippe Sollers pour ses Drames et Nombres, Jean-Louis Baudry pour Personnes dont parle Jean Ricardou dans Pour une théorie du nouveau roman où une démarcation est faite entre le nouveau roman et le nouveau mouvement lancé par un groupe d'écrivains et de critiques d'avant-garde appelé "Tel Quel". Ce groupe se veut révolutionnaire aux niveaux de l'écriture et de la vie. Publications de "Tel Quel": la revue Tel Quel et une collection "Tel Quel" dans les Editions du Seuil.

8 Tel Quel: voir note 7

9 R.M. Albérès, Métamorphoses du roman (Paris: Ed. A. Michel, 1972), p. 225.

10 Histoire traditionnelle: une histoire est dite traditionnelle quand elle suit une certaine tradition romanesque qui exige que les romans aient toujours une intrigue riche et définie - avec un commencement, un développement et une fin -, des personnages gonflés de traits psychologiques qui sont censés représenter des personnes dans la vie réelle. On oppose souvent, quelques fois à tort, les romans contemporains aux romans du XIXème siècle: ceux-ci, pour avoir raconté l'histoire d'une ou de plusieurs vies se voient attribuer l'épithète "traditionnels".

11 Louis Aragon, La Mise à mort (Paris: Laffont, 1970), ORC, v. 34, p. 233.

12 Bernard Lecherbonnier, Présence littéraire: Aragon (Paris: Bordas, 1971), p. 172.

13 Op. cit., p. 246.

14 Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," Communications, 8, 1966, pp. 1 - 27.

15 Tzvetan Todorov, Poétique de la prose (Paris: Seuil, 1971).

16 Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, I, (Paris: Ed. Minuit, 1963).

17 Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman (Paris: Seuil, 1967).

..... Pour une théorie du nouveau roman
(Paris: Seuil, 1971).

CHAPITRE I

Le Récit et le miroir

Les deux premiers chapitres de cette thèse auront comme matière une élaboration de principes généraux concernant le roman, suivie ensuite d'une application introductrice au roman de Louis Aragon: La Mise à mort.

Ce chapitre en question traitera, comme le suggère son titre, de différentes phases de l'installation du miroir dans le roman qui aboutiront à une symétrie parfaite dans le renvoi d'images entre la fiction¹ et la narration², les deux modes du récit, dans le néo-nouveau roman. La Mise à mort, roman tout à fait moderne, contient en effet ce jeu de miroirs entre fiction et narration, jeu qui sera légèrement esquissé ici, mais repris plus tard dans une analyse plus détaillée. On verra aussi comment d'un point de vue linguistique, le problème du réalisme dans le roman se redéfinit pour confirmer l'importance de l'écriture dans la création romanesque.

Fond et forme: voilà les deux aspects du récit sur lesquels la critique française a fondé l'étude d'une oeuvre littéraire. Cette tendance dichotomique dans la critique lit-

téraire (qui s'est constituée en genre au XIXème siècle) à examiner d'abord, le fond d'un récit (c'est-à-dire, l'intrigue, les thèmes, les sentiments, la philosophie), et ensuite, sa forme (la structure, le style, les figures etc.) a prévalu jusqu'à nos jours. Malgré la présence d'oeuvres littéraires où l'écrivain démasque son jeu et celui du langage³, la critique, parfois, semble continuer à ignorer que le sentiment d'impuissance ressenti chez un Mallarmé à dire les choses, loin d'être original, n'est qu'une forme évoluée du duel éternel entre l'homme et le langage. Du côté romanesque, la pratique de l'écriture chez un Balzac ou un Zola qui affichaient leurs intentions "réalistes", tendait à l'asservissement de cette écriture à la représentation du monde. Il suffit de reprendre les traces d'Ernest Renan, de Sainte Beuve ou de Taine pour confirmer ce point, puisque cette critique dite alors "scientifique" se voulait miroir de la littérature.

Avec le nouveau roman et la nouvelle critique, fond et forme s'estompent pour proposer une nouvelle définition des éléments du récit. En effet, la nouvelle critique de tendance structuraliste a distingué deux modes du récit: la fiction et la narration. Tzvetan Todorov écrit dans "Les Catégories du récit littéraire":

"Au niveau le plus général, l'oeuvre littéraire a deux aspects: elle est en même temps une histoire et un discours."⁴

À quoi Roland Barthes fait écho, tout en prenant cons-

cience du rôle grandissant de l'écriture dans le récit:

"...un texte moderne, faiblement signifiant sur le plan de l'anecdote, ne retrouve une grande force de sens que sur le plan de l'écriture."⁵

Cette division en deux plans qui constitue le fondement d'une critique tournée de plus en plus vers l'écriture, trouve un développement plus complexe du point de vue des théoriciens de "Tel Quel". Fiction et narration, en effet, vont instituer un jeu entre elles auquel participera de moins en moins l'auteur. Celui-ci sera en face d'un texte qui va engendrer un sens autre que celui de l'auteur. N'étant plus le maître absolu de ce qu'il écrit, l'auteur, ou plus exactement le scribeur⁶, se trouvera alors en lutte constante avec son écriture.

Mais essayons de retracer maintenant avec l'aide de deux termes linguistiques, le rôle grandissant du miroir dans le récit.

On sait qu'en linguistique, le signe repose sur l'opposition inséparable du signifiant et du signifié: celui-ci étant le contenu sémantique du signe et celui-là sa présence matérielle. La critique traditionnelle du roman réaliste du XIX^{ème} siècle semble baser ses points de vue sur une opposition de la fiction et de la narration semblable à celle entre signifiant et signifié. La narration comme signifiant renvoie à un signifié qui est la fiction. C'est ce que démontre le schéma suivant:

Schéma I

Signifiant	→	Signifié
Narration	→	Fiction

Ainsi, très souvent, on analyse un roman de Balzac comme si celui-ci, présence omnisciente, exerçait une écriture transparente; le lecteur est pris par les péripéties de l'histoire qui semble être l'intérêt principal pour lui. Le signifiant qui est la narration, cède alors le pas au signifié (la fiction). Bien qu'on soit conscient de la présence de l'auteur, celui-ci ne met pas en question son activité scripturale.

Avec le nouveau roman, la critique reprend conscience de l'importance de la narration. Un auteur peut-il vraiment s'effacer et être totalement objectif devant son oeuvre? Si le roman est l'aboutissement de l'acte d'écrire, qu'il révèle alors pour le lecteur et la fin et le moyen de cet acte. En effet, le nouveau romancier, un Robbe-Grillet, par exemple, fait la part à la narration dans ses romans construits sur des procédés et des structures qui révèlent l'effort et le travail chez l'auteur. De même, la critique, en analysant le nouveau roman, trouvera matière sur la façon dont le roman est écrit. En d'autres mots, la narration-signifiant devient pour la critique, une part du signifié: la narration fait alors partie de la fiction. Ainsi, La Jalousie de Robbe-Grillet est un traitement structural du développement d'un sentiment chez un

être existant par son regard: pour comprendre l'évolution de la jalousie, la critique doit surtout se rendre compte de la structuration quasi-géométrique du roman.

Le schéma II servira à éclaircir le dédoublement de la narration en signifiant et signifié:

Schéma II

Signifiant	→	Signifié
Narration	→	Fiction-Narration

Dans ce schéma II, on voit déjà le miroir installé dans le récit: la narration en un sens, se reflète quoique de façon boiteuse, dans le signifié. R.M. Albérès en signalant le rôle du miroir dans le roman écrit:

"Un effet d'optique, un jeu de miroirs ou de prismes, c'est l'idée, la tentation, le procédé que, de 1925 à 1965, on va essayer d'installer dans le roman..."⁷

L'effort du néo-nouveau romancier et du théoricien de "Tel Quel" va toutefois plus loin afin d'établir une symétrie parfaite entre le signifiant et le signifié, c'est-à-dire, entre le miroir et le reflet. La narration devenue signifiant et signifié au stade du nouveau roman, va maintenant partager sa fonction de signifiant avec la fiction qui devient elle aussi, signifiant et signifié. Ainsi, comme le démontre le schéma III qui suit, tandis que la narration en tant que signifiant devient contenu sémantique, la fiction assume la fonction de désigner sa propre narration, c'est-à-dire, sa propre présence matérielle:

Schéma III

Signifiant	→	Signifié
Narration - Fiction	→	Fiction - Narration

Comme le constate Jean Ricardou dans Pour une théorie du nouveau roman:

"Le roman, ce n'est plus un miroir qu'on promène le long d'une route; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même."⁸

La conception réaliste du miroir de Saint-Réal que l'on prête à Stendhal a en effet, subi une radicale modification et les internes miroitements dont parle Ricardou ont très tôt, avant même l'apparition de l'étiquette "nouveau roman", reçu l'originale appellation de "mise en abyme" dans le Journal de 1893 d'André Gide. Ce procédé utilisé d'abord en peinture a pour but, en littérature, de ramener toute l'attention sur l'oeuvre et sa composition.

C'est dans le cadre du schéma III où la narration, comme la fiction, est à la fois, miroir et reflet que se situe La Mise à mort d'Aragon où, en effet, il est souvent question de miroirs. Le tableau suivant annonce les quatre niveaux du récit possibles, institués par le jeu de miroirs entre fiction et narration:

Tableau I:

	Signifiant/Miroir	Signifié/Reflet
1	Narration A	Narration B
2	Narration B	Fiction C
3	Fiction C	Fiction D
4	Fiction D	Narration A

Sans pousser trop loin dans une analyse détaillée qui se présentera plus tard, on notera les points suivants:

1. La narration A reflète la narration B:

La Mise à mort, oeuvre composée (A), offre comme récit les difficultés de l'écriture sous la plume d'un scripteur (B). Celui-ci, pris dans l'engrenage de cette écriture dont le commencement lui appartient se découvre incapable de contrôler le récit qui, à beaucoup de points, le force à s'arrêter pour y réfléchir.

2. La narration B reflète la fiction C:

L'écriture qui s'aventure au fil des pages de La Mise à mort, (B) offre à son tour, l'histoire où l'on rencontre Fougère, Antoine et le scripteur lui-même, et qui est la fiction C, celle ébauchée dans l'incipit⁹ du roman.

3. La fiction C reflète la fiction D:

La fiction C est une histoire où parler constitue le principal acte entre les personnages: elle donne lieu alors à une situation de communication où les conversations et les réflexions tournent autour des problèmes concernant l'art romanesque. Ceux-ci naturellement mettent en cause des écrivains et des textes qui appartiennent au monde réel et qui sont ici vus sous un nouveau jour: ils constituent ainsi une deuxième histoire qui est la fiction D.

4. La fiction D reflète la narration A:

Cette nouvelle fiction D renferme en soi tout un monde littéraire qui dépasse le cadre du livre et qui constitue une partie du monde référentiel où ont existé Shakespeare, Gorki, R.L. Stevenson, etc. parmi les oeuvres desquels va se ranger cette Mise à mort, oeuvre composée, de Louis Aragon. C'est par cette commune appartenance au monde d'oeuvres existantes que la fiction D reflète la narration A.

Le tableau suivant aidera peut-être à mieux saisir la substance des niveaux du récit et les rapports entre eux:

Tableau II:

	Signifiant/Miroir	Signifié/Reflet	
A	<u>La Mise à mort,</u> oeuvre composée	Le scripteur à sa tâche	B
B	Le scripteur à sa tâche	L'histoire de Fougère et ses amants	C
C	L'histoire de Fougère et ses amants	Les problèmes de l'art romanesque	D
D	Les problèmes de l'art romanesque	<u>La Mise à mort,</u> oeuvre composée.	A
A	<u>La Mise à mort,</u> oeuvre composée	Le scripteur à sa tâche	B

Dans ce tableau II, la direction des flèches indique l'activité du miroir qui tourne pour un renvoi perpétuel d'images réciproques entre fiction et narration.

Ce jeu de miroirs dans le récit fait valoir deux points importants reliés aux problèmes romanesques. Le premier est que la fiction dans un récit est utilisée pour refléter l'écrit-

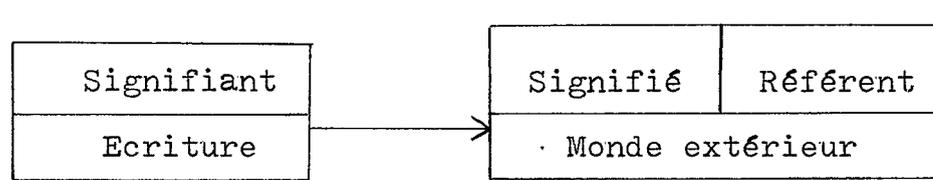
ture et non le monde hors-texte. Et deuxièmement, la fiction n'existe pas avant l'écriture: c'est celle-ci qui la commande. C'est aussi ce que pense J. Ricardou dans Problèmes du nouveau roman:

"Pour répandue qu'elle soit encore, l'idée d'une fiction préalable que l'écriture exprimerait ensuite, se révèle ainsi, s'agissant de littérature, tout à fait hors du propos. La fiction pour nous, c'est ce que, par son fonctionnement, constitue une prose. Ou encore: la fiction est inspirée par l'écriture."¹⁰

Ceci nous ramène alors à un problème mille fois débattu: celui du réalisme.

Selon la conception dépassée du roman au XIX^{ème} siècle, le roman, c'est le miroir qui sert à refléter la réalité extérieure: en le promenant le long d'une route, on captera les moindres détails du panorama offert, et par ce fait, le roman représentera le monde. Cette conception apparaît aujourd'hui insuffisante du fait que la linguistique moderne nous a appris à distinguer en dehors du couple signifiant/signifié, un troisième terme qui est le référent.

Dans l'effort de représentation chez les "réalistes", le référent est confondu avec le signifié, et pour cette raison, on a eu tendance à croire que le monde représenté dans le roman est celui où l'on vit. Ainsi, dans le schéma A suivant, on voit mieux la confusion de deux termes séparés en un seul, c'est-à-dire, l'erreur des "réalistes" à croire que leurs oeuvres reflètent le monde extérieur:

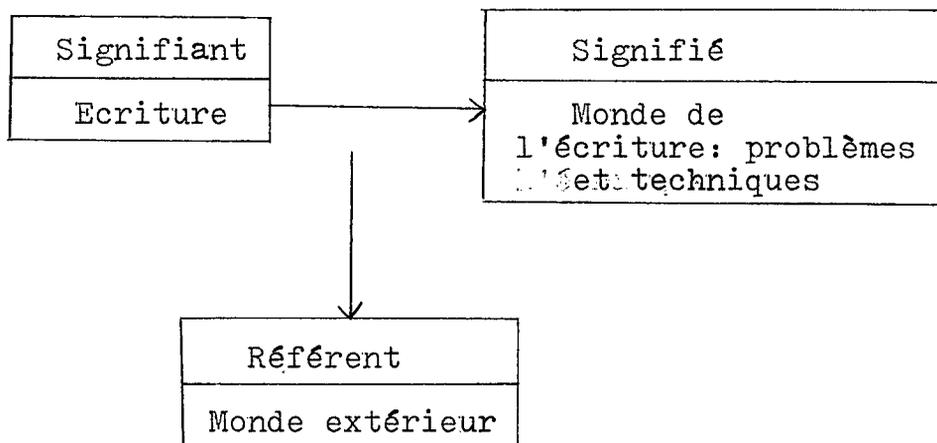
Schéma A:

Mais dans quelques oeuvres romanesques contemporaines¹¹ appelées "nouveaux romans", la scission entre signifié et référent est bien apparente: l'écriture joue le rôle du signifié tout en restant signifiant. Toutefois, trop souvent le signifié se trouve subordonné au référent qui est le monde hors-texte. Pour se raconter, l'écriture s'appuie sur des faits recueillis et modifiés du monde extérieur qui constitueront l'intrigue principale du roman. Si l'on reprend La Jalouse de Robbe-Grillet, on verra en effet, que la structuration mathématique du roman soutient des bribes d'une conscience qui laissent deviner l'histoire d'un mari jaloux de sa femme. L'écriture joue un rôle ici, mais de façon implicite, que le lecteur doit deviner ou rechercher à travers les péripéties de la conscience jalouse.

Avant de présenter sous la forme d'un autre schéma, la manifestation de l'écriture dans la création du nouveau roman, on prendra un autre exemple, A la recherche du temps perdu de Marcel Proust que les nouveaux romanciers¹¹ considèrent comme un de leurs précurseurs. Proust présente le narrateur Marcel comme un être doué de qualités qui le feront écrivain:

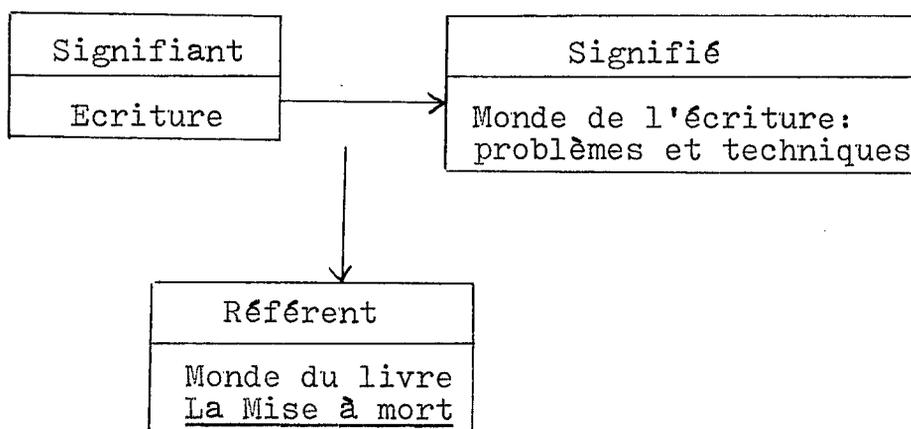
vers la fin de l'oeuvre, dans la partie Le Temps retrouvé, le lecteur apprend que Marcel va entreprendre le grand travail d'écrire un livre qui ressemblerait étrangement à A la recherche du temps perdu. Pourtant on a suffisamment répété que Marcel et Proust sont deux êtres distincts: alors ce que le lecteur a sous les yeux n'est pas l'ouvrage du narrateur Marcel puisque celui-ci n'a pas commencé son oeuvre. Et si effectivement l'oeuvre est celle de Marcel Proust, on sait aussi qu'il ne raconte pas sa propre histoire et que A la recherche du temps perdu n'est pas l'histoire de sa propre écriture. L'oeuvre de Proust, comme celle de Robbe-Grillet, attire l'attention du lecteur sur le rôle de l'écriture sans donner à celle-ci une importance centrale dans le roman. Le référent, c'est toujours le monde extérieur reposant sur un signifié modeste: le monde implicite, sinon effacé, de l'écriture comme le démontre le schéma B ci-dessous:

Schéma B:



La Mise à mort, comme tout néo-nouveau roman, offre un schéma semblable à celui du nouveau roman (schéma B) sauf pour un aspect primordial: celui du référent. Dans le schéma C qui s'impose un peu plus loin, l'écriture transparait partout dans La Mise à mort. Etant le signifiant, elle expose ses problèmes et les techniques utilisées pour se faire roman; elle a pour référent, son propre texte qu'elle est en train d'élaborer, ce livre qui prend forme page par page et qui va être, qui est La Mise à mort. Ainsi, ce roman est vraiment celui d'un roman où la seule réalité est celle des mots. C'est un artiste qui fait le portrait de lui-même. La Mise à mort, c'est une antireprésentation de la réalité extérieure dont l'existence est subordonnée à celle du texte et c'est en fin de compte, un véritable "autoportrait"¹². Un regard sur le schéma C éclaircira ce point:

Schéma C:



Ainsi fonctionne le miroir à l'intérieur du récit. Il présente l'écriture comme à la fois, le héros, le sujet et le critique du roman. L'écriture est sémantique et syntaxe du texte: elle en est aussi la seule réalité.

NOTES

- 1 Fiction: terme désignant ce qui est dit dans un récit. C'est le niveau sémantique du récit ou encore, c'est "l'histoire" racontée dans le récit. Voir citation de T. Todorov, p. 9.
- 2 Narration: terme (complémentaire à 'fiction') désignant la façon dont est dite la fiction dans un récit. C'est le niveau syntaxique du récit. T. Todorov l'appelle 'discours'. Voir citation de Todorov, p. 9.
- 3 Parmi ces oeuvres, on compterait celles de Denis Diderot, écrivain-philosophe du XVIIIème siècle.
- 4 T. Todorov, Communications, 8, 1966, p.1126.
- 5 R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," Communications, 8, 1966, p. 7.
- 6 Voir notes à l'introduction no. 1, p. 6 de cette thèse.
- 7 R.M. Albérès, Métamorphoses du roman, pp. 34.
- 8 J. Ricardou, p. 262.
- 9 Incipit: terme utilisé par Aragon lui-même dans Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit (Genève: Skira, 1969) pour désigner la première phrase initiatrice du roman.
- 10 J. Ricardou, p. 143.
- 11 Nouveaux romanciers: bien que les écrivains s'intéressant au nouveau roman nient, chacun de son côté, d'appartenir à un groupe, nous assumons la responsabilité de les appeler "nouveaux romanciers" par le fait qu'ils entretiennent, malgré eux, des attitudes et des conceptions romanesques très voisines les unes des autres.

12 Autoportrait: dans "Le Mérou: Après-dire" à La Mise à mort, Aragon écrit: "Tout autoportrait suppose un miroir, a été peint ou dessiné devant un miroir (une mémoire au besoin, c'est encore un miroir). Par une étrange convention tacite les peintres pendant des siècles ont "supprimé" le miroir de leurs autoportraits comme un prestidigitateur qui ne montre pas l'envers de ses tours. Ils se sont peints, ou du moins ont voulu nous donner à croire qu'ils se peignaient, comme un bouquet là, sur la table..." (pp. 257 - 8).

CHAPITRE II

Pour une grammaire du récit dans

"La Mise à mort"

Ce second chapitre, comme le premier, sera de caractère général et particulier: il présentera d'abord, une mise au point théorique sur la notion de grammaire dans la littérature contemporaine; il relèvera ensuite la pertinence d'une grammaire dans le récit de La Mise à mort et en même temps, l'approche grammaticale et structurale qui se définit pour une analyse détaillée du roman d'Aragon.

Basé sur le langage, un système de signes premier - le plus important d'après Roman Jakobson¹ - le récit est à un second niveau, une activité symbolique qui demande un déchiffrement codifié semblable à l'étude du langage au moyen d'une grammaire². La vision d'une grammaire dans le récit s'est très sensiblement réalisée dans la nouvelle critique. Roland Barthes a pris comme point de départ à son analyse structurale des récits, un rapprochement entre le récit et la phrase; Gérard Genette a proposé d'étudier A la recherche du temps perdu de Proust comme l'expression d'un verbe, telle que "Marcel devient écrivain".³ On pense aussi à la Grammaire du

Décameron de Tzvetan Todorov. Todorov a d'abord réduit la nouvelle de Boccace à un résumé contenant plusieurs propositions. Chaque proposition représente une action et se prête à une analyse syntaxique. De la nouvelle à la séquence⁴ ou à la proposition, on passe d'un texte concret à une présentation abstraite, mais Todorov y entrevoit tout de même, la possibilité d'une interprétation sémantique à partir du verbe qui participe dans son contenu, à la sémantique et dans sa forme à la syntaxe. De ce niveau fondamental, Todorov en arrive ensuite à relever des transformations et des modes du verbe. Comme Todorov, Genette distingue dans A la recherche du temps perdu, les catégories du verbe telles que l'aspect, le mode, le temps et la voix.⁵ Pourtant, cette application "grammaticale" au récit n'est pas très nouvelle: elle a existé mais sous forme éparse dès le début de ce siècle. On se souvient de la notion américaine du "point of view" étudiée dans le roman⁶ où le critique démontre que l'auteur emploie des procédés narratifs pour séparer ses propres préjugés de ceux de ses personnages. L'utilisation d'un "narrateur" dans un roman, pose de nouveau, tout le problème de l'identification d'un personnage disant "Je" à l'auteur, et remet en question la notion même de personnage. C'est toujours à la critique américaine ou anglaise (E.M. Forster, Percy Lubbock, Edwin Muir entre autres) qui a voulu forger un art de la fiction, que revient le mérite d'avoir posé les problèmes du temps et de

l'espace dans le roman.

Ces notions d'abord reprises par les critiques et romanciers français ont acquis depuis, un aspect plus théorique grâce à l'intervention de méthodes inspirées de la linguistique dans l'étude littéraire d'un texte. Dans son essai de 1968⁷, R. Barthes écrit:

"Et pourtant il est évident que le discours lui-même (comme ensemble de phrases) est organisé et que par cette organisation il apparaît comme le message d'une autre langue supérieure à la langue des linguistes: le discours a ses unités, ses règles, sa 'grammaire'; au-delà de la phrase et quoique composé uniquement de phrases, le discours doit être naturellement l'objet d'une seconde linguistique."

Qui dit grammaire pensera aussitôt à système, code, règles ou mieux, structure. Et l'analyse de la grammaire du récit chez Barthes et Todorov le prouve: elle est structurale. Elle va avant tout dégager des directives formelles, des motifs combinatoires dans le texte, qui aideront à saisir le sens de ce texte.

La Mise à mort est, comme on l'a vu, un récit qui diffuse l'écriture sur tous les plans: c'est véritablement un texte, c'est-à-dire, un espace où l'écriture se fait et se voit faire. Pour bien comprendre et suivre le langage profus, riche, qui semble mener nulle part, ce langage propre à La Mise à mort, il faut une lecture structurée: trouver un ordre dans ce qui semble être désordre, c'est déjà choisir un code qui donnera un sens nouveau au texte tout comme appliquer une grammaire au langage force celui-ci à une structure obligatoire

qui engendre entre les signes choisis et leurs relations, de nouvelles valeurs. En effet, dans le duel opposant sens infus et description critique d'un texte, ce n'est plus le sens qui donne lieu à l'activité de description; c'est celle-ci qui, en proposant une structure formelle, permet de découvrir un sens. Aragon serait lui-même d'accord là-dessus quand il écrit dans Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit:

"Je crois encore qu'on pense à partir de ce qu'on écrit et non pas le contraire." (p. 13).

Une mise au point est nécessaire ici au sujet de la présence citée d'Aragon, dit l'auteur de La Mise à mort. Citer ses remarques faites dans un texte écrit après La Mise à mort n'impose nullement Aragon comme créateur absolu de ce dernier: c'est révéler son rôle d'initiateur, de celui qui commence sans connaître son itinéraire, qui pense après avoir écrit; en fait, il est celui qui prépare le terrain pour l'avènement du sens et que le sens va transporter au-delà de lui-même. Donc, le but ici, n'est pas de faire coïncider le texte de La Mise à mort avec les propos de l'auteur (celui-ci sera pour nous à proprement parler, le scripteur) pour en faire dégager un sens préalable. La contribution de l'auteur se fera en termes d'une découverte après coup, de procédés narratifs qui justifiera l'élaboration consciente d'une structure dans le roman d'Aragon et du fait que cette structure donnera un sens qui sera indépendant de la volonté du scripteur. On

accordera donc, au scripteur le bénéfice d'une initiation sans porter tort à l'écriture, créatrice du sens. Pour revenir à Aragon: il avoue avoir rêvé d'écrire "un roman qui ne serait qu'une phrase" ou encore "une phrase qui se suffirait comme roman."⁸ Le roman comme phrase ou la phrase comme roman: c'est là, cette vision d'une grammaire dans le récit qu'a épousée la nouvelle critique.

La Mise à mort se prête à une analyse structurale: il l'exige même. Toutefois, il s'écarte des autres récits à causalité événementielle, des contes folkloriques par exemple, parce que les directives formelles de La Mise à mort ne seront pas relevées d'après une corrélation entre des événements situés dans une intrigue où l'action appartient à un personnage; les événements dans La Mise à mort seront constitués par les phrases elles-mêmes, et ces mêmes phrases serviront comme directives formelles au texte. L'heureuse intuition de Todorov permettra d'éclairer mieux ce point; dans "Poétique structurale", il mentionne la particularité de l'oeuvre de Raymond Roussel et écrit:

"Une oeuvre comme celle de Roussel, par exemple, semble introduire la causalité dans la littéralité même du langage: ce ne sont plus des événements qui sont provoqués par des événements, mais des mots par des mots. D'autres révélations nous attendent sans doute dans l'avenir."⁹

Coincidence peut-être: Aragon aussi s'intéresse beaucoup à Roussel. Il serait peut-être pertinent de rappeler ici

l'un des procédés utilisés par Roussel, où, à partir de deux mots ressemblants tels que "billard" et "pillard", sont forgées deux phrases qui se lisent comme suit:

- 1) Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard;
- 2) Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.

Ces deux phrases ont donné forme, à leur tour, à la genèse d'un des ouvrages de Roussel: Impressions d'Afrique composé en 1910.

Dans la citation de Todorov, on a souligné "la causalité dans la littéralité même du langage" pour faire ressortir, outre la différence entre une histoire traditionnelle¹⁰ et une histoire basée sur la corrélation entre les phrases-événements, le fait que dans l'oeuvre de Roussel comme dans La Mise à mort, le système sémiotique premier du langage tend à coïncider avec l'activité symbolique du roman, de sorte qu'étudier le récit revient aussi à étudier en premier lieu, le langage, et la phrase comme unité première et fondamentale du langage. C'est pour cela (et on le verra plus loin dans ce chapitre) que les catégories relevées dans le récit, si elles ne correspondent pas exactement aux catégories grammaticales chez Todorov, trouveront par contre, leurs valeurs et fonctions premières dans l'étude de La Mise à mort.

Concevoir le récit comme phrase: voilà le premier pas vers une grammaire du récit:

"structurellement le récit participe de la phrase sans pouvoir jamais se réduire à une somme de phrases: le récit est une grande phrase, comme toute phrase constative est d'une certaine manière, l'ébauche d'un petit récit."¹¹

Cette citation de Barthes renvoie encore à Aragon qui pose comme fondement à ses romans, la phrase initiatrice ou l'incipit. Mais on tient tout de suite à préciser que la phrase qui va constituer le récit de La Mise à mort n'est pas la première phrase du roman; néanmoins, c'est à partir de l'incipit que s'ébauchera la phrase-récit¹². Ainsi, l'étude du récit comme phrase commencera avec l'analyse de l'incipit de La Mise à mort; de l'incipit seront dégagés ces éléments qui donneront les termes d'une phrase. Cette phrase-récit formulée, on pourra ensuite l'analyser sous forme structurale. L'incipit de La Mise à mort s'annonce comme suit:

"Il l'avait d'abord appelée Madame, et toi le même soir, Aube au matin."

En elle-même, cette phrase semble ne comporter qu'un intérêt autobiographique à résonance poétique; mais comme l'a expliqué Aragon lui-même¹³, elle est importante aussi parce qu'elle éveille d'un coup les autres phrases suivantes:

"Et puis deux ou trois jours il essaya de Zibeline, trouvant ça ressemblant. Je ne dirai pas le nom que depuis des années il lui donne, c'est leur affaire. Nous supposerons qu'il a choisi Fougère. Pour les autres, elle était Ingeborg, je vous demande un peu."¹⁴

Situé auprès de ces autres phrases, l'incipit leur confère son statut originel; à leur tour, ces phrases lui donnent un sens plus complet et le situent dans un contexte d'écriture. Il serait donc, plus pertinent à notre avis, de prendre comme le premier élan spontané de l'écriture, le passage suivant:

"Il l'avait d'abord appelée Madame, et toi le même soir, Aube au matin. Et puis deux ou trois jours il essaya de Zibeline, trouvant ça ressemblant. Je ne dirai pas le nom que depuis des années il lui donne, c'est leur affaire. Nous supposerons qu'il a choisi Fougère. Pour les autres, elle était Ingeborg, je vous demande un peu."

La première catégorie grammaticale qui s'y manifeste est celle des pronoms personnels: tout y est, de la première personne du singulier jusqu'à la troisième personne du pluriel - celle-ci étant désignée par le possessif "leur"--(Je, toi, il, elle, nous, vous, leur). Ces pronoms offrent une situation en trois personnes qui est celle de la communication elle-même. Il y a une personne qui parle: c'est "Je". Cette personne parle à une autre qui est "vous". La 2ème personne (singulier ou pluriel)¹⁵ est celle que la 1ère personne daigne avoir le plus près d'elle. De plus, la 2ème personne dans ce premier passage (cité plus haut) subit ou reçoit l'action du "Je": "toi" dans "et, (appelée) toi le même soir" et "vous" dans "je vous demande un peu".

Donc, "Je" parle à "vous". S'établissent ici deux des trois personnes qui constituent un système de communication;

la 3^{ème} personne y est aussi: c'est celle dont on parle, c'est-à-dire, les pronoms "il", "elle", "lui", qui ont entre eux-mêmes établi un rapport situé sur un niveau temporel différent ("il l'avait appelée"; "il essaya de"; "qu'il a choisi"; "elle était") de celui où se placent la personne qui parle et son interlocuteur ("je ne dirai pas"; "nous supposons"; "je vous demande"). Ces pronoms désignant la 3^{ème} personne peuvent aussi être résumés sous un terme plus ou moins abstrait tel que "anecdote" ou "histoire" puisqu'ils sont contés par un "Je" à un "Vous".

Le procès établi dans une communication est celui de "parler". Ce procès est ici transposé pour définir le rapport entre "Je" et "Vous". Comment ces deux personnes communiquent-elles? Dans ce même passage du début, les verbes accompagnant la première personne: "dirai"; "supposerons"; et "demande" expriment la parole, l'hypothèse et l'échange. Au procès simple de parler s'ajoute un prolongement établi par une supposition et une demande de participation. On remarque aussi la présence des noms propres qui révèle l'activité de nommer et de faire paraître le miroitement multiple de personnalités chez un seul être. Cet acte de nommer est propre à un créateur. On propose donc, que le procès relevé dans ce passage soit celui de "raconter".¹⁶

Voici définis les termes de la phrase qui sera notre récit:

Je	raconte	une histoire	à vous.
↑	↑	↑	↑
Sujet	Verbe	c.d'objet direct	c.d.indirect

Ou mieux encore, la phrase sera:

Je vous raconte une histoire.

Ici, le rapprochement du "vous" auprès de "Je" s'explique par une construction grammaticale plus acceptée car la préposition "à" du complément d'objet indirect y joue un rôle si faible qu'elle s'efface. Ce rapprochement sera d'ailleurs, justifié par la constante interpellation à "vous" par le scripteur dans La Mise à mort.

On sait que le verbe est le pivot de la phrase. Il engendre deux rapports premiers avec le sujet et le complément d'objet direct:

- 1° le rapport sujet-verbe
- 2° le rapport verbe-c.d'objet direct.

Ces deux rapports se trouvent dans La Mise à mort:

a)

Sujet ↔ Verbe
Je ↔ raconte

b)

Verbe ↔ c. d'objet direct
raconte ↔ une histoire

Deux autres rapports sont aussi présents dans ce roman:

- c) le rapport entre sujet et c.d'objet direct:

Je \longleftrightarrow une histoire

- d) le rapport entre sujet et c.d'objet indirect:

Je \longleftrightarrow vous

Ces quatre rapports établissent à leur tour, l'être et le procès.¹⁷

L'être, sur le plan du langage, engendre les espèces nominales: l'une d'elles est la classe des pronoms¹⁸. Quant au procès, il se définit par ses catégories. Ainsi, dans le monde textuel de La Mise à mort, l'être et le procès nous apparaissent sous forme de rapports entre les termes de la phrase-récit: l'étude du caractère de tel ou tel personnage cède la place à celle des pronoms dans le récit; ces derniers dévoileront aussi le jeu établi entre eux. La communication entre les pronoms ("Je" et "vous") s'effectue au moyen d'un échange actif qu'est le procès de "raconter". Ce procès, une fois mis en rapport avec les autres éléments de la phrase, doit être "précisé et localisé". C'est la catégorie de la voix qui met le verbe "raconte" en rapport avec le sujet; il y a d'abord un rapport du sujet au verbe:

Je \longrightarrow raconte.

L'inverse du rapport, c'est-à-dire, du verbe au sujet, est tout aussi présent que le rapport premier:

Je suis raconté

Pour être précisé et localisé, le procès sera étudié sous les catégories de l'aspect qui rend compte de son développement, et du temps qui indique à quel moment il a lieu. La catégorie du mode traitera de la réalisation du procès. Le rapport entre "raconte" et "une histoire" s'établit parce que le procès doit aboutir à quelque chose, pour être complet. Le complément d'objet direct est ce point d'aboutissement sans être toutefois, une fin en lui-même: il se définit par les autres termes de la phrase. Aussi, le jeu entre la lère personne "Je" et les autres pronoms figurant tels des personnages dans "une histoire" sera la base de la relation entre le sujet et l'objet du procès.

La phrase-récit de La Mise à mort se prête donc à une analyse grammaticale. Mais on ne doit pas écarter le récit tel qu'il se présente. Comment rapprocher le récit lui-même de ce point de vue grammatical? Au moyen d'une analyse structurale comme l'a proposé Barthes. De ce fait, l'analyse de La Mise à mort sera à la fois grammaticale et structurale. On tient à rappeler à ce point que la richesse du roman analysé ne sera pas diminuée par une délimitation théorique; au contraire, cette richesse se révélera de plus belle parce qu'en

fait, la délimitation est un germe pour le développement d'un sens infiniment plus riche, plus complexe, plus valable, qui ne doit pas nécessairement être celui voulu par l'auteur.

On se souvient que Barthes qui croit à une "structure accessible à l'analyse" du récit, a essayé d'en fournir les premiers éléments pour une théorie¹⁹. Il a d'abord distingué trois niveaux de description dans le récit:

- 1° le niveau des fonctions;
- 2° le niveau des actions;
- 3° le niveau de la narration.

Le premier niveau traite des unités de contenu dans le récit qui sont relevées au moyen d'une corrélation entre elles; le deuxième niveau traite des personnages-actants²⁰ et le troisième de la narration (ou de l'écriture proprement dite).

Dans le cas de La Mise à mort, l'écriture se manifeste sous les trois niveaux relevés chez Barthes: elle est à la fois, fonction, personnage-actant et (pour hasarder une tautologie) narration. Il y a ainsi coïncidence des trois niveaux barthésiens en un seul: on a choisi de ne retenir que ce seul niveau dans l'étude de La Mise à mort et ce niveau est celui des fonctions. Ce faisant, il est évident qu'on n'écarte ni le niveau des personnages-actants ni celui de l'écriture: l'étude de ces niveaux est tout simplement intégrée dans celle du niveau des fonctions. Par ailleurs, on évite une certaine redondance dans l'analyse des éléments structuraux du roman.

Barthes a aussi relevé quatre types de fonctions :

- 1° les fonctions cardinales ;
- 2° les fonctions catalyses ;
- 3° les indices ;
- 4° les informants .

Les fonctions cardinales et les indices constituent les deux grandes classes : l'une (celle des cardinales) renvoyant à un niveau distributionnel²¹, et ayant comme sous-classe, les catalyses ; et l'autre (celle des indices) à un niveau intégratif²², ayant comme sous-classe, les informants. Cette distinction entre les deux grandes classes de fonctions se définit aussi, d'après Barthes, par le fait que les fonctions correspondent au procès et les indices à l'être tandis que les informants renvoient au temps et à l'espace.

Encore une fois, on choisira d'étudier La Mise à mort sous l'angle des fonctions seulement, c'est-à-dire, des cardinales et des catalyses. La raison d'un tel choix peut paraître osée, mais toutefois, justifiée par un aspect important du récit (qui sera d'ailleurs démontré dans les chapitres suivants) : c'est que La Mise à mort ne renvoie pas à des concepts préétablis du caractère d'un personnage ni d'une atmosphère. Le temps et l'espace ici, se présentent comme ceux du texte. Aragon lui-même les conçoit comme tels et écrit dans une de ses préfaces :

"Comme du temps tout court nous avons, nous autres peuples occidentaux, une représentation linéaire, j'ai du temps que j'invente, du temps romanesque, une représentation spatiale. Mais pas plus l'espace que le temps n'est ici l'espace réel. L'espace n'est pas le monde, mais le livre. C'est (...) un espace-papier. Dans cet espace-papier, le temps coule avec une vitesse variable, ce temps que nous appelons le temps romanesque et qui est l'activité de l'espace-papier, si je puis dire. C'est suivant ce temps inventé que se dispose, se déroule le récit."²³

Il n'y a pas d'autre concept auquel renvoie La Mise à mort que le livre même en train de s'écrire. En d'autres mots, les "concepts" de personnage, de temps, de l'espace sont intégrés dans le récit: ils font partie du récit. Pour cela, ils ne peuvent être des entités indépendantes dans lesquelles on puisera des indications sur les éléments du récit. Ces concepts entretiennent en tant qu'unités du texte, une relation horizontale et non verticale avec les unités de contenu dans le texte: en effet, ils font partie de ce qui est raconté dans La Mise à mort où, comme dans un cercle hermétique, ils perdent leur qualité abstraite de "concepts" pour devenir plus concrètement des éléments du récit qui se répondent et se définissent entre eux. Quant aux indices, ils seront écartés de cette analyse, mais la fonctionnalité de l'être qu'ils représentent chez Barthes sera ici étudiée par rapport à celle du procès, tel qu'on l'a étudié dans l'analyse grammaticale de la phrase-récit²⁴.

Redéfinissons notre but: celui d'une analyse structurale, et nos termes. La Mise à mort sera soumis à une analyse

des fonctions cardinales et des fonctions catalysées.

Une fonction dans La Mise à mort est une unité de contenu qui se présente comme le terme d'une corrélation, et où l'action dévoilée est celle de l'écriture.

Une fonction est cardinale dans La Mise à mort quand elle maintient la corrélation qui s'établit entre les unités traitant de l'action de l'écriture.

Une fonction est catalysée quand elle se trouve en corrélation avec une cardinale, mais joue un rôle plus faible que celle-ci, dans le dévoilement de l'action de l'écriture. Par contre, elle a une expansion plus large et se révélera importante dans l'étude de la fonctionnalité de l'être, du temps et de l'espace.

Il reste maintenant, à faire correspondre l'étude grammaticale de la phrase-récit à celle structurale du récit de La Mise à mort.

Les fonctions cardinales permettront d'étudier

- 1° le rapport entre "Je" et "vous";
- 2° la relation entre "Je" (sujet) et "raconte" (procès);
- 3° les catégories du procès: l'aspect, le mode, la voix, le temps.

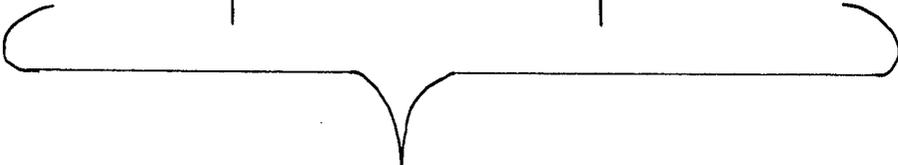
Les fonctions catalysées donneront une analyse de l'objet par rapport aux autres termes de la phrase-récit. Cet

objet est ce qui explicite la communication entre "Je" et "vous". Résultat du procès de "raconter", l'objet sera étudié sous les aspects suivants:

- 4° le rapport entre le procès (raconte) et l'objet (une histoire);
- 5° la fonctionnalité de l'être: relations entre "Je" et "une histoire"; "vous" et "une histoire";
- 6° temps et espace.

On ne doit pas oublier que toute cette étude repose aussi sur une tentative pour redéfinir le réalisme.

Le tableau suivant donnera une idée plus structurée de l'approche appliquée à La Mise à mort:

GRAMMAIRE DU RECIT POUR " <u>LA MISE A MORT</u> "		
Phrase-récit	Je vous raconte	une histoire
Fonctions	cardinales	catalyses
Catégories grammaticales	1° Je vous 2° Je raconte 3° Le procès: ra- conte -l'aspect -le temps -le mode -la voix.	4° raconte histoire 5° L'être (nature et fonction) Je histoire Vous histoire 6° Temps et espace
		
Vers une redéfinition du réalisme		

Grammaire et structure se conjuguent dans La Mise à mort. Par là, se justifie une grammaire du récit, de ce roman où elle ne se veut pas seulement formulaire de règles, mais aussi génératrice de sens.

NOTES

¹ Roman Jakobson, Essais de linguistique générale (Paris: Ed. de minuit, 1963), p. 27.

² Grammaire: P. Guiraud dans La Grammaire (Que sais-je?) écrit: "La grammaire est l'art qui enseigne à écrire et à parler correctement; elle codifie et édicte l'ensemble des règles faisant autorité dans un parler donné..." (p. 5).

³ Gérard Genette, Figures III (Paris: Seuil, 1972), p. 75.

⁴ Séquence: Un groupe de propositions est appelé séquence.

⁵ Gérard Genette, Figures III.

⁶ Norman Friedman, "Point of view in fiction," PMLA, 70, déc. 1955, pp. 1161 - 84.

⁷ Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," Communications, 8, p. 3.

⁸ Louis Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit (Genève: Skira, 1969), pp. 96 - 97.

⁹ Tzvetan Todorov, "Poétique structurale," Qu'est-ce que le structuralisme? (Paris: Seuil, 1968), p. 132.

¹⁰ Traditionnelle: Voir note n^o 10 à l'Introduction de cette thèse, p. 7.

¹¹ Roland Barthes, op. cit., p. 4.

¹² Phrase-récit: Ce terme implique la réciprocité entre phrase et récit: la phrase porte en elle un récit; celui-ci se présente sous forme d'une phrase. On maintiendra, désormais, l'usage de ce terme.

¹³ Louis Aragon, op. cit., pp. 119 - 21.

¹⁴ Louis Aragon, La Mise à mort, Coll. ORC, p. 13.

15 Les grammairiens font même une distinction entre ces deux: "tu" est bien plus rapproché de "Je" que "Vous". Ce dernier peut servir à créer une plus grande distance entre la 2ème personne et "Je".

16 Raconter, c'est déjà inventer, créer par une mise en paroles ou en mots.

17 Dans Grammaire structurale (Paris: Charles-Lavauzelle, 1971), G. Galichet décrit l'être et le procès comme "deux éléments essentiels et d'ailleurs complémentaires qui constituent la trame du monde tel qu'il nous apparaît." (p. 17).

18 G. Galichet, op. cit., p. 34: "qui jouissent du moins, de toutes les valeurs et propriétés grammaticales du nom."

19 Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits".

20 Personnages-actants: des personnages se définissant par leurs fonctions.

21 Niveau distributionnel: niveau où une unité "renvoie à un acte complémentaire et conséquent", par exemple, "l'achat d'un pistolet a pour corrélat le moment où l'on s'en servira." (Barthes, op. cit., p. 8).

22 Niveau intégratif: niveau consistant "d'indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d'atmosphère etc.". (Barthes, op. cit., p. 8-9).

23 Louis Aragon, "La suite dans les idées," Les Beaux quartiers (Paris: Laffont, 1965), vol. II, pp. 11 - 46.

24 Aux pages 33-34 de cette thèse.

CHAPITRE III

Les fonctions cardinales dans

"La Mise à mort"

Dans ce chapitre, on présente l'analyse détaillée du récit de La Mise à mort faite au moyen des fonctions cardinales. Le chapitre suivant continuera cette analyse avec les fonctions catalysées.

La longueur de ce 3ème chapitre explique la présence des rubriques qui lui donneront, on l'espère, une cohérence plus structurée et plus claire. Bien qu'il s'agisse ici d'analyse détaillée, on a cru nécessaire de semer de part et d'autre quelques définitions de nature générale: ainsi, sous la première rubrique, on a donné une définition approfondie de la fonction cardinale et on a souligné davantage la coïncidence entre l'étude grammaticale de la phrase-récit de La Mise à mort et l'étude structurale du récit proprement dit. Une liste des fonctions cardinales permettra à l'analyse de s'orienter dans les directions suivantes: la classification des fonctions cardinales en séquences et micro-séquences qui seront aussi définies et présentées en termes de chiffres, la nomination de ces

séquences et micro-séquences, l'examen en profondeur de chaque séquence et micro-séquence et finalement, un effort de synthèse.

1.- La fonction cardinale ou le noyau¹:

Une fonction dans La Mise à mort a été définie comme une unité de contenu qui se présente comme le terme d'une corrélation, où l'écriture fait l'action. Elle est cardinale quand elle maintient cette corrélation entre elle et les autres fonctions qui la précèdent ou la suivent.

Puisque le récit de La Mise à mort est avant tout celui de l'écriture, les noyaux seront ces unités narratives qui dénoncent la présence d'un scripteur à sa tâche. La première unité narrative de La Mise à mort est:

"Il l'avait d'abord appelée Madame, et toi le même soir, Aube au matin. Et puis deux ou trois jours il essaya de Zibeline, trouvant ça ressemblant. Je ne dirai pas le nom que depuis des années il lui donne, c'est leur affaire. Nous supposerons qu'il a choisi Fougère. Pour les autres, elle était Ingeborg, je vous demande un peu."

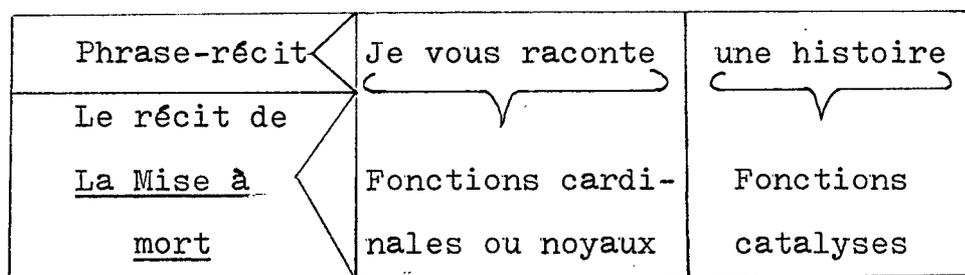
Elle dénonce la présence de quelqu'un qui dit "Je" et qui raconte une histoire - pas en termes de paroles, mais de mots apposés sur papier. Ce premier noyau ouvre l'action de La Mise à mort. Ce "Je" qui écrit servira d'élément de corrélation pour le relevé des autres noyaux du texte: on en a relevé 144, noyaux qui à chaque fois remettent en présence

textuelle l'acte du scripteur.

De quoi se compose un noyau de La Mise à mort? Jusqu'à maintenant, on a vu que noyau, fonction cardinale, unité narrative renvoient à une seule et même notion. Ajoutons un quatrième terme: proposition. Une fonction cardinale est aussi une Proposition. Elle est unité narrative et ne coïncide pas nécessairement avec une proposition grammaticale qui est une unité linguistique, mais peut en comporter plusieurs de cette dernière. Le premier noyau de La Mise à mort par exemple, contient cinq propositions grammaticales. Aussi les autres noyaux peuvent-ils être de tailles diverses sans que cela nuise à leur définition première, car c'est ce qui les lie ensemble qui les détermine et non pas leur dimension ni leur importance. Renvoyons à Barthes sur la nature des fonctions cardinales:

"Les fonctions seront représentées tantôt par des unités supérieures à la phrase (groupes de phrases de tailles diverses, jusqu'à l'oeuvre dans son entier) tantôt inférieures (le syntagme, le mot, et même dans le mot seulement certains éléments littéraires)."2

Dans le chapitre précédent, on a vu que l'étude structurale de La Mise à mort sous-tend l'étude grammaticale de la phrase-récit; le schéma suivant montre la coïncidence entre ces deux aspects de l'étude:

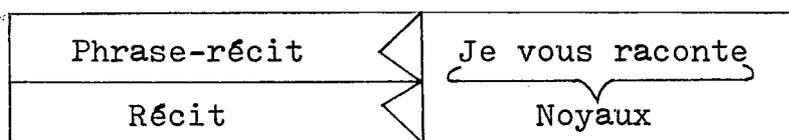


Cette coïncidence est importante dans la mesure où elle déroule le trajet entre un procès en puissance et un procès réalisé. Il y a d'abord, un mode du récit à analyser. La phrase-récit "Je vous raconte une histoire" renferme une tentative de communication: elle offre l'acte de communiquer dans sa possibilité de s'accomplir. Mais c'est en étudiant le récit sous les noyaux et les catalyses qu'on saura si l'acte s'est accompli. L'analyse structurale permettra de suivre le développement du virtuel à la réalisation, du désir de communiquer à la communication elle-même, ou à la non-communication: cette analyse sera en d'autres termes celle de l'aspect du récit.

La Mise à mort est donc, l'histoire d'une tentative de communication entre le scripteur et son lecteur³ au moyen de l'écriture⁴. La phrase-récit pose les termes de la communication: l'émetteur, le récepteur, le message, et le code.⁵ L'émetteur, c'est le scripteur, le "Je" de la phrase-récit; le récepteur, c'est "Vous" avec lequel le scripteur tente de

communiquer. Le message est ce que l'émetteur veut faire parvenir au récepteur: dans notre phrase-récit, c'est "une histoire" tandis que le code est le moyen utilisé pour faire parvenir ce message.

Les noyaux du récit sont aussi ces unités narratives où l'émetteur essaie d'établir un rapport avec son récepteur au moyen d'un code. Ils sous-tendent l'étude de la première partie de la phrase-récit:



On a déjà vu qu'il existe deux rapports entre les termes de cette première partie de la phrase: le rapport entre l'émetteur et le récepteur qui dépend du rapport entre l'émetteur et le code. Françoise Van Rossum-Guyon au cours de son exposé sur "Le Nouveau roman comme critique du roman" a bien souligné l'attention grandissante allouée au code dans le roman contemporain⁶. Le critique affirmera aussi le rôle de "déchiffreur" du lecteur qui est invité à produire un sens au moyen du travail. Ainsi, le rapport entre émetteur et récepteur ne dépend plus seulement du message mais aussi du code. Dans cette première partie de l'analyse, le message n'aura pas sa place: quoique important dans la détermination du rapport

entre scripteur et lecteur, le message dans La Mise à mort sera étudié plus tard sous les fonctions catalyses. Pour l'instant, l'étude sera celle du code comme message puisque tout en utilisant un code pour communiquer avec son lecteur, le scripteur de La Mise à mort montre ce code du doigt, le dénonce tout au long de son activité scripturale. Tout au début du roman, il semble que le scripteur en posant les données d'une histoire va utiliser le code pour dire autre chose: le code alors renverrait à un contexte comme dans une communication journalistique entre deux personnes; mais la constante attention frisant l'obsession portée au code par le scripteur fait voir que la façon dont il écrit le préoccupe tout autant, sinon plus, que ce qu'il écrit puisque, sans instrument valable la communication ne s'effectuera pas.

Le code ici, renvoie à lui-même comme contexte: d'où, une aventure de l'écriture dans La Mise à mort qui est un texte renfermant son propre commentaire. Ainsi, le rapport premier est celui institué entre l'homme et l'univers du texte car c'est ce rapport qui va déterminer celui entre homme et homme⁷. L'étude de la voix⁸ dans le récit servira à éclaircir le dynamisme à double sens - actif et passif - entre le scripteur et son texte.

On donne ci-après une liste des noyaux relevés dans La Mise à mort. Ils sont au nombre de 144 et ils ont comme élément de corrélation, le scripteur à sa tâche.

2 - Liste des fonctions cardinales dans "La Mise à mort"9.

1. Il l'avait d'abord appelée Madame, et toi le même soir, Aube au matin. Et puis deux ou trois jours il essaya de Zibeline, trouvant ça ressemblant. Je ne dirai pas le nom que depuis des années il lui donne, c'est leur affaire. Nous supposerons qu'il a choisi Fougère. Pour les autres, elle était Ingeborg, je vous demande un peu. (vol. 33, p. 13).
2. Je veux dire dans les premiers temps qu'il avait constaté sa disparition du miroir. (vol. 33, p. 15).
3. Elle chante. Vous ne l'avez jamais entendue? (vol. 33, p. 17).
4. Le démentiel, c'est que, au contraire d'avec tous les autres, c'est la musique qui devient Fougère, comprenez-vous, et non pas elle qui se fait instrument de la musique, me comprenez-vous bien? (vol. 33, p. 18).
5. Je vais vous dire comment elle est, avec la musique: c'est comme il y a des écrivains, ils se donnent un mal à trouver du nouveau, ils font des voyages au diable pour décrire des gens et des paysages qu'on ne puisse comparer (...) je suis pris je ne peux plus partir. (vol. 33, p. 18).
6. Est-ce que vous connaissez quelqu'un, n'importe qui, homme, femme, qui fasse en chantant la nuit, mieux qu'à fermer les yeux? (vol. 33, p. 18).
7. Je ne peux pas dire que je suis jaloux de son chant, cela n'est pas ça: son chant me fait jaloux à en mourir, pas de quelqu'un, de ce que je ne suis pas, vous comprenez? (vol. 33, p. 21).
8. Est-ce que vous entrez bien dans ce que je dis: c'est Fougère, c'est la voix de Fougère, son chant, (vol. 33, p. 21).
9. Comprenez-vous que c'est de Fougère, de cette musique d'elle, que je tiens l'existence des autres, et comment voulez-vous que, de cette donnée étrange, "il existe d'autres que moi-même," je n'aie pas été de fond en comble modifié, changé, bouleversé? (vol. 33, p. 22).

10. Vous vous représentez, que répondre, à l'interviewer de la radio, quand il me demande: (vol. 33, p. 23).
11. Tout cela est parfaitement oiseux, mais puisque je suis aussi un écrivain réaliste, moi, ne suis-je pas tenu à dire les choses telles qu'elles sont? Quel est le sujet de mon livre, à vrai dire... l'homme qui a perdu son image, la vie d'Antoine Célèbre et d'Ingeborg d'Usher, le chant, le réalisme ou la jalousie? (vol. 33, p. 26).
12. Il y a un auteur anglais, comment l'appellez-vous? qui a réécrit trois fois la même histoire, mais vue par un personnage différent. C'est un peu simple. (vol. 33, p. 27).
13. D'abord comme je viens de le dire, Antoine a la réputation de ne pas être jaloux tout à fait comme il a celle de se contempler à tout bout de champ dans les glaces. (vol. 33, p. 28).
14. il a créé "l'image", je dis l'image, et je sais pourquoi ... l'image du jaloux, le prototype, vous comprenez, du jaloux. (vol. 33, p. 28).
15. Ah! j'ai oublié de dire que notre homme venait d'inventer, après vingt romans signés Antoine Célèbre, d'écrire désormais son prénom Anthoine. C'est de peu d'importance, mais enfin, c'est un trait de caractère. Anthoine donc... (vol. 33, p. 29).
16. Entre nous, l'histoire d'un homme qui a perdu son image, est-elle compatible avec le réalisme? Anthoine voit bien comment un pareil "thème" risque de faire dire qu'il est au moins infidèle à son esthétique. A moins qu'on change la définition du réalisme, qu'on en recule les berges. Comme le propose ce philosophe marxiste, vous savez. Oui. Donc... (vol. 33, p. 30).
17. il avait choisi de se faire passer pour un petit bourgeois, ce qu'il était dans une certaine mesure, mais je veux dire pour un petit bourgeois typique, ce qui le forçait à avoir des réactions correspondant à cette définition de lui-même, et par conséquent celles du petit bourgeois typique, qui somme toute est le lecteur moyen dans le milieu du XXème siècle. (vol. 33, p. 31).

18. Anthoine aurait bien répliqué que ce ton-là n'a rien de nouveau pour lui, que c'est le ton du Cahier noir, mais d'abord son interlocuteur ne peut pas avoir lu Le Cahier noir: c'est une chose que j'ai écrite, moi, vers 1926... (vol. 33, p. 34).
19. Un feu tout imaginaire (j'ai failli dire: "un feu qui perdit son image"), puisque la cheminée ne sert pas, il y a le chauffage central. (vol. 33, p. 35).
20. Brusquement j'ai pris la mesure du temps, de mon âge, des années, je veux dire des années en dehors de moi, des années objectives, comme dans un roman réaliste. (vol. 33, p. 35).
21. Voici que dans ces fragments séparés que je venais de lire à mon jeune ami (...) vous savez, comme on tient les morceaux cassés, une fleur, un détail quelconque, (vol. 33, p. 35).
22. et si c'était un bout de mon oreille, un ongle, je dirais "de ma chair", mais puisqu'il s'agit de mon âme, disons "de ma porcelaine" (vol. 33, p. 35).
23. Je veux dire qu'il était en 1936, ou pouvait être, plus jeune que moi. La comparaison demeure difficile: puisqu'il avait déjà perdu son image. Moi, je la reconstitue, je reconstitue Anthoine. Je l'écris. (vol. 33, p. 36).
24. Mais il existe une zone de confusion, une région où nos silhouettes tendent à se superposer, ou peut-être est-ce le rapport de l'ombre et du corps, ou du corps et de l'âme, pourquoi pas? C'est où l'un comme l'autre nous cessons d'exister pour autrui, pour n'être que soi-même, je veux dire quand nous écrivons. (vol. 33, p. 36).
25. Allons, allons, ça recommence! (vol. 33, p. 37).
26. Abandonnons tout cela. (vol. 33, p. 38).
27. Le sang me quitte qui bat sous la peau transparente du chant. Qu'est-ce que je dis? Ce sont là des choses insensées. (vol. 33, p. 40).
28. Ah, brouillons les cartes, il ne s'agit pas de cela. (vol. 33, p. 43).
29. Entre nous, moi, je le trouvais plutôt laid, Michel: (vol. 33, p. 44).

30. Enfin j'en reviens au 18 juin 1936. Devant l' "oussadba". (vol. 33, p. 51).
31. Pour y revenir. (vol. 33, p. 52).
32. ... je nous vois dans ce cheminement, je ne puis trop bien le situer. (vol. 33, p. 54).
33. Toutes les images se brouillent dans ma tête. (vol. 33, p. 55).
34. Remarquez, je ne l'aimais guère, Gide, mais ... tout de même, du point de vue français, c'était un écrivain important, c'est sûr. (vol. 33, p. 55).
35. Oh, tout d'abord je ne voulais même pas y venir, à cet enterrement, et puis vous savez, moi, je ne tiens pas beaucoup à fréquenter les huiles, n'allez pas penser que j'étais vexé de ne plus me trouver aux places d'honneur. Mais cela se faisait si bizarrement, si ... je ne sais pas. (vol. 33, p. 61).
36. Quelles sont les limites du réalisme? De toute façon, le démon de l'analogie n'a rien à faire avec lui. Je me souviens aussi beaucoup plus tard, à Nice, pendant l'occupation, j'étais allé à la gare, parce que j'attendais ma "liaison"... tiens, comme les mots varient. Ma liaison était avocat à la cour de Paris, si vous voulez savoir. (vol. 33, p. 61).
37. Nous avons su seulement que jusqu'à la guerre, je veux dire la guerre là-bas, c'est-à-dire, jusqu'en juin 1941 elle habitait au Métropole. (vol. 33, p. 68).
38. Qu'est-ce que vous voulez que je voie quand je regarde la glace? (vol. 33, p. 68).
39. Pourquoi cette lettre suivrait-elle fidèlement la chronologie du récit, d'un récit qui raconte des faits de 1939, mais n'est pas écrit en 1939. (vol. 33, p. 73).
40. Et quoi de plus, je t'écris, Fougère. (vol. 33, p. 73).
41. Je t'écris, n'est-ce pas tout dire? Tout n'est, que j'écris, qu'une lettre, une lettre sans fin vers toi. (vol. 33, p. 74).

42. Et donc, ceci te soit ma lettre, au jour la nuit, sans cesse à quoi s'ajoute un peu de ce qui ne passe point la lèvre, de ce qui bat dans les mots tus, et que les mots, dits mal, trahissent. (vol. 33, p. 74).
43. Ah, laissons là Tatiana, Pouchkine ... (vol. 33, p. 75).
44. Vous demandez qui parle, ou moi, ou lui ... (vol. 33, p. 80).
45. Me pardonneras-tu, Fougère, d'écrire, de t'écrire avec même confusion? (vol. 33, p. 81).
46. Et pour en revenir à l'apologue du boxeur, (vol. 33, p. 82).
47. "Mais où donc mon récit s'embrouille..." Où se perd. Où se casse. (vol. 33, p. 89).
48. Mais il ne s'agit pas de moi ni de comment finir ce vagabondage, c'était seulement pour dire que je n'avais pas 23 ans. (vol. 33, p. 90).
49. Je vous dis qu'il ne s'agit pas de moi. (vol. 33, p. 91).
50. Mais il ne s'agit pas de moi, je vous dis (vol. 33, p. 91).
51. Enfin puisqu'il ne s'agit pas de moi, c'est trop de mots à dire l'essentiel: (vol. 33, p. 91).
52. Cela me fut épargné de justesse par l'arrivée de... mais son nom n'a pas à figurer ici. (vol. 33, p. 93).
53. Tout cela pour vous expliquer comment (vol. 33, p. 93).
54. Encore une fois, il ne s'agit ni de mes goûts, ni de moi. (vol. 33, p. 94).
55. Moi, Othello, je pouvais expliquer pourquoi cette halte à Milan, au retour de Venise, de l'aventure de Venise ... Ce n'est pas le lieu de le raconter. (vol. 33, p. 100).
56. Mais plus je me remémorais la "scène du miroir", et plus il me semblait que dans ses détails, surtout cette façon de me mettre devant le miroir (...) Cela ressemblait en tout cas à cet épisode du récit d'Anthoine Célèbre, quand Ingeborg avait failli saisir le secret de son amant. (vol. 33, p. 104).

57. Je vous parlerai peut-être aussi d'une autre sorte d'émotion... Ce qui me force à découvrir un autre côté de ma vie, alors que je m'étais promis de le laisser en dehors du Roman de Fougère, parce qu'il s'agit là d'un monde étrange de rapports, lesquels exigeraient des explications sans fin. (vol. 33, p. 121).
58. Dans celle-ci, d'histoire, il y a quelque chose qui cloche: comment se fait-il que Christian nous connaisse tous les deux, Anthoine et moi, (vol. 33, p. 128).
59. Dix-huit ans et le pouce, je vous dis, qu'il me le reproche, son sauvetage. (vol. 33, p. 133).
60. Est-ce que vous croyez qu'elle n'est jamais malheureuse? (vol. 33, p. 133).
61. Remarquez, elle aurait pu, m'en ayant parlé, n'en pas souffler mot à Anthoine. (vol. 33, p. 135).
62. Mais tout ça me ramène à Christian, au miroir Brot. (vol. 33, p. 136).
63. C'était non pas dans une glace ou l'autre les trois aspects de Christian, mais là, comme un résultat stéréoscopique, le fantôme unique formé de trois reflets superposés: je ne sais pas, si j'exprime bien ce que je veux dire... (vol. 33, p. 137).
64. Eh bien, non imaginez-vous! Non, je veux dire que ledit spécialiste (vol. 33, p. 146).
65. Vous imaginez ce que ce serait dans la vie, si tous les médecins du monde tombaient sur son mari, le soumettaient à tous les tests, les examens, les expériences de la psychopathologie expérimentale moderne! (vol. 33, p. 147).
66. A ce point d'exploration des choses, j'imagine ce que sera devenu le métier de romancier. (vol. 33, p. 148).
67. Fougère, je t'écris pour m'excuser d'écrire, (vol. 33, p. 154).
68. Ici commence, mon amour, l'histoire de la glace sans tain. (vol. 33, p. 155).
69. Qu'est-ce qu'il y avait avant, qu'est-ce qu'il y avait après, je ne sais pas, je ne peux pas le savoir. (vol. 33, p. 161).

70. Comment te le raconter, ce soir, "de ma place"? (vol. 33, p. 165).
71. Comment raconter un rêve du milieu? (vol. 33, p. 165).
72. Voilà, on se met à raconter, et c'est difficile, une histoire du milieu, les détails affluent qu'il faut expliquer (vol. 33, p. 165).
73. Je me perds dans le milieu, comprends-tu (vol. 33, p. 166).
74. On ne peut rien raconter. On croit savoir ce qu'on raconte, (vol. 33, p. 166).
75. On ne peut rien raconter du milieu. Moi, le reste, je le sais, mais qui m'écoute? (vol. 33, p. 166).
76. Mais enfin c'est fou, je veux, je veux raconter ce soir-là. (vol. 33, p. 167).
77. Comment voulez-vous qu'on me comprenne? Il me faudrait tout expliquer, dix, je ne sais pas, quinze garçons de mon âge, chacun ce qu'il a de particulier, son bazar, ses goûts, ses femmes, toute l'histoire littéraire contemporaine, et pourquoi je ne puis plus supporter qu'on me parle d'une certaine façon, et pourtant personne d'autre au monde à comprendre ce que je dis de mille et une choses pires que les nuits. L'habitude et la contradiction. Et dans tout ça, le Dr. Jekyll et Mr. Hyde, je veux dire, à l'envers, Isidore Ducasse et le comte de Lautréamont... ça, au moins ça exigerait un développement! N'y comptez pas. (vol. 33, p. 169).
78. Comme tout est compliqué! Vu du milieu. (vol. 33, p.169)
79. Du milieu, tout a un autre sens. (vol. 33, p. 175).
80. Il paraît, Fougère, que ceci est une lettre. (vol. 33, p. 176).
81. ... mais laissons en dehors de tout cela Christian et son miroir Brot, c'est pourtant à cause de lui, que j'ai relu cet autre miroir de moi-même, le roman que j'ai fini d'écrire en juin 1936, et que je vois aujourd'hui avec des yeux différents. (vol. 33, p. 177).

82. C'est vrai que je lui écris, à elle, et que je ne lui montre pas ce que j'écris. D'abord, parce que peut-être que je vais tout déchirer sans lui avoir rien montré de tout ce gribouillis à n'en plus finir. (vol. 33, p. 183).
83. Comment d'ailleurs, - rien n'a encore sa forme, ni sa place dans un ordre ou un autre, - lire ce que j'écris à Fougère? (vol. 33, p. 184).
84. C'est-à-dire que d'où que je parte, ce serait le désordre des étoiles... tenez, une expression comme ça, il faudrait dix lignes pour s'en sortir. D'où que je parte, je serais écartelé entre mes rayons. (vol. 33, p. 184).
85. Je vais inventer un début pour Fougère. Un début sur le roman en général. J'aurais préféré lire "Le Miroir de Venise" mais après ce que j'ai dit! "Le Miroir de Venise", si on y prête attention est bien une introduction à un roman qui est à la fois le roman et sur le roman, miroir et reflet, mensonge et réalité, mais pour que cela prenne corps, il faudrait en lire trop long. (vol. 33, p. 185).
86. On verra plus loin que c'est toute l'histoire d'Oedipe: réflexion qui suffit à détruire toute chronologie de ce roman, mais qu'y puis-je? Elle m'est sautée aux yeux à relire la dactylographie, ici et pas ailleurs. (vol. 33, p. 190).
87. Mais je n'avais fait ici surgir Charles Lamb et son ombre que pour me justifier de remonter au quinzième siècle. J'y reviens. (vol. 33, p. 193).
88. Oui, je mêle tout. (vol. 33, p. 203).
89. Ce que je ne transcris pas affaire de situer Anthoine... (vol. 33, p. 206).
90. L'histoire est donc, au plus court... (vol. 33, p. 269).
91. Et moi, je vous épargne tout ce qu'il parut à Anthoine impossible à passer sous silence de Byzance à Chypre, (vol. 33, p. 272).
92. Et tout cela, de ma part, est encore concession à l'auteur de Murmure, (vol. 33, p. 273).

93. ... mais c'est assez parler par métaphore, appelons, comme ne cesse de le réclamer un ami à moi qui s'est fait le défenseur du réalisme, les choses par leur nom. (vol. 33, p. 275).
94. Tout ceci demanderait un peu de clarté, et l'histoire du roman me l'apporte. Non que je veuille d'un coup dévoiler mes batteries, ni même que je sache bien moi-même où je vais... Prenons un exemple précis, un moment de cette histoire, une charnière de l'esprit humain... (vol. 33, p. 275).
95. Tout ceci, je l'écris, pour les réflexions en moi qu'a provoquées Murmure. Je l'écris par protestation contre le silence de Fougère. (vol. 33, p. 277).
96. Mais ni de cela, ni de l'invention pure et simple d'Oedipe, ainsi s'intitule, l'ai-je dit? le troisième conte de la chemise rouge, rien ne peut être clair avant la lecture de ces histoires. Pas sûr, entre nous, que cela le devienne après. Je tiens pourtant à remarquer d'abord, avant d'inclure ici "Le Carnaval", qu'il y a une chose dont Anthoine n'a pu se retenir. (vol. 33, p. 278)
97. J'en reviens donc au Carnaval, et, ce qui semble se justifier par l'épigraphe de Rimbaud à ce qui suit, je ne reconnais plus celui qui parle, cet autre moi, mais un autre à chaque fois que le souvenir vient l'éclairer. (vol. 33, p. 279).
98. Anthoine dit (c'est lui ou moi, qui l'a écrit?): "Fougère m'aime, bien sûr. Mais elle aime une image de moi (...) tant que je collerai à cette 'image' de moi qu'elle s'est faite..." Vous vous souvenez? (vol. 34, p. 83).
99. Je me souviens. Il m'a dit, je ne l'ai jamais répété, j'hésite un peu. Enfin, comme on ne va pas le reconnaître, puisque j'ai dans ces quelques mots suffisamment camouflé son cas (vol. 34, p. 86).
100. Tiens, je n'ai pas achevé ma phrase des baisers. (vol. 34, p. 86).
101. Il me semble que je ne puis rien décrire de Fougère qu'aussitôt une pourpre me vienne, parce que tout en elle, m'est si profondément physique, jusqu'à l'âme, que j'outrepasse les limites de la pudeur. (vol. 34, p. 87).

102. D'ailleurs, ce n'est aucunement de cela qu'il s'agit. Comment se faire comprendre: prenez sa main, (vol. 34, p. 88).
103. Vous voyez bien que c'est impossible, qu'il vaut mieux changer de sujet de conversation. (vol. 34, p. 88).
104. Ne donnez pas des signes d'impatience: ce que je tente de dire n'est pas d'expression si facile. (vol. 34, p. 89)
105. J'avais déjà, me semble-t-il, une fois commencé de vous expliquer le chant de Fougère par la métaphore du roman. Pourquoi m'étais-je arrêté sur cette voie, ou était-ce que le miroir avait tourné? (...) il faudrait tout reprendre. (vol. 34, p. 90).
106. Pour suivre, pour toucher ce que je veux dire, il faudrait trouver dans ce domaine l'équivalent du pas, du saut qu'a été pour l'esprit humain l'invention du roman. Je vois bien, mais j'hésite à le dire peut-être parce que je suis dans ce domaine-là, moi aussi, la proie des préjugés que je combats dans l'autre. (vol. 34, p. 90).
107. Et si je veux parler de Fougère, il me vient envie de transcrire ici ce que disait Stendhal quand il voulut donner un portrait musical de Mme Pasta: (vol. 34, p. 91)
108. Et tout à coup, le miroir a tourné sur lui-même, elle s'est mise à parler de la Malibran (vol. 34, p. 93).
109. La lumière tournante éclaire Ingeborg en Desdémone (vol. 34, p. 97).
110. Le miroir tournant jette la lumière à nouveau sur cette région des songes. (vol. 34, p. 99).
111. Le miroir avait encore tourné. Que disait Ingeborg? (vol. 34, p. 101).
112. Et tourne tourne le miroir, en terres et mers lointaines, où s'en furent les Croisés portant rêves divers et cruauté grande. (vol. 34, p. 101).
113. Parce que plus d'une beauté de ce roman me fait image de Fougère, et je ne puis ici dire comment, ou tout au moins me bornerai-je à l'histoire de comment (vol. 34, p. 102).

114. Sache-le, bien que, du Roman de Fougère, je n'appelle que cette part ici "Le Miroir tournant", il me faut avouer par ce titre que se dévoile quelque chose injustement qu'on tiendrait pour procédé, et procédé seulement, par quoi se fait enchaînement des paroles profondes dont je suis habité, combattu, déchiré, mis hors de moi-même. (vol. 34, p. 104).
115. Et nous en étions comme la dame eut laissé le chanter... (vol. 34, p. 105).
116. Mais il ne plaît Dieu me ramener à elle, il faut croire, et le miroir autrement a tourné pour le nom d'Aquitaine, en chemin, comme un beau caillou luisant sous le pas d'un cheval. (vol. 34, p. 105).
117. Tout cela n'a pris le temps de rien. Ni ce qui suit: c'est pourtant un siècle de pensées. (vol. 34, p. 109).
118. Tout cela ne prend le temps ni de l'écrire ni de le penser (vol. 34, p. 112).
119. Et plus ne parle ici l'histoire d'Angoulême, (...). Plus ne dit mot l'histoire ni du petit Philippe ni du géant de Souabe, la gueule ouverte d'étonnement, pour tant de mots sortis de moi comme d'un magister prussien. Mais tourne et tourne le miroir. (vol. 34, p. 116).
120. Le miroir tourne à l'envers... est-ce d'avoir accroché, (vol. 34, p. 116).
121. Le miroir trop vite a tourné pour les étapes de cette route, et il s'est enfui deux années comme une seule couleuvre. (vol. 34, p. 116).
122. Ah ce miroir, ce miroir, comme il glisse au glacis des années! (vol. 34, p. 120).
123. Je confonds, je vous dis. Ce sont les sacrés biseaux de ce miroir. Il y a des choses, je ne sais plus si je les ai vues de mes yeux, ou si je les ai lues quelque part: (vol. 34, p. 122).
124. Et puis soudain, l'image saute, se fixe quelque part à Paris, dans le quartier militaire, (vol. 34, p. 123).
125. Le miroir tourne... il accroche un mur, un arbre, une étreinte, (vol. 34, p. 125).

126. Rien ne va plus. Tout ce qui précède ici se disloque. Je ne pourrai plus rien expliquer à personne de cette histoire, la vraisemblance est foutue, le réalisme à la dérive, le lecteur laisse choir le livre, il a les yeux au ciel, l'oeil fou, il se demande, il se demande un peu... Oh, migraine, migraine! Si je mets un avec deux, si je reviens en arrière, si je rapproche, à l'envers, à l'endroit, je compose, j'oppose, je choisis, je renonce, rejette, regarde autour de moi, les morceaux il en manque, ils ne bichent pas, collent mal, se calent, coïncent, chevauchent, chahutent, je n'arrive pas, je n'arrive positivement pas... (vol. 34, p. 138).
127. Le miroir a tourné, définitivement tourné sur cette chose de sang. (vol. 34, p. 139).
128. Qu'est-ce que je dis? Qu'est-ce que je pense? Où trouver l'excuse, ou trouver la confirmation? Confusément, en moi, cette tache rouge: inconsciemment, ou presque, l'idée. Le 3ème conte. (vol. 34, p. 140).
129. Penser, pour l'homme, c'est toujours tomber... "comme tomber", je veux dire: impossible de se rattraper, il faut aller jusqu'au bout de la chute, de l'enchaînement des idées, à la conclusion, au fond de l'abîme, on ne peut pas couper court. (vol. 34, p. 195).
130. Tout cela d'abord n'apparaissait à mes yeux que comme une tentation, s'inscrivant bien sûr dans le jeu d'Anthoine, ce dédoublement sur lequel je ne sais trop si je me suis jusqu'ici pour les autres le moins du monde exprimé... Non? Si je ne l'ai pas fait, je m'en excuse, et qu'avez-vous donc compris à tout ce qui précède? (vol. 34, p.197)
131. Mon histoire, nécessairement ici vue du milieu, comment la comprendrait-on de l'intérieur? Je ne puis passer au dénouement sans m'expliquer. Non que je veuille excuser le meurtre. Vous n'êtes pas mes juges. Tout au plus mes témoins. (vol. 34, p. 198).
132. Mais. Il n'y a pas de plus étrange cheville intellectuelle que ce petit mot sournois, qui jette à terre tous les raisonnements, toutes les résolutions prises. Ce "mais" qui fait le crime. Sur lui, comme le roman tourne avec le miroir, tourne la morale de l'homme (...) Bref. (vol. 34, p. 199-200).
133. Je vous fais grâce du développement que vous imaginerez sans moi. (vol. 34, p. 201).

134. J'ai remarqué au passage, les invraisemblances de cette histoire. (vol. 34, p. 201).
135. Si jamais ce que j'écris sur ce papier y demeure, si je ne le couvre pas d'encre bouclée, si je ne déchire ou ne brûle pas ces aveux, il faut bien qu'on trouve ici non point de quoi m'accabler, mais ma seule défense. (vol. 34, p. 204).
136. Comment? Ce que vous me demandez là m'est la preuve que vous n'avez rien encore compris à ce que je viens de dire, (vol. 34, p. 204).
137. Voilà. Je ne puis pas être un meurtrier parce qu'Anthoine n'existe pas. Il n'a jamais existé. Comprenez-vous bien? Il n'a eu de réalité que celle des mots. Vous me suivez? (vol. 34, p. 204).
138. Donc Anthoine n'a jamais existé, enfoncez-vous bien cela dans la tête. (vol. 34, p. 206).
139. Quand on s'y met, on est jaloux des fantômes, des rêves, du silence, et peut-être bien que si l'on dit: "Anthoine n'existe pas", ce n'est qu'un système pour ne pas trop souffrir, un cautère sur une jalousie de bois. Tiens, si vous pouvez vous en sortir à défendre cette expression dernière, je vous paye des guignes. (vol. 34, p. 206).
140. Parce que ce livre est le roman du réalisme. Du réalisme contemporain. Avec ses difficultés, ses contradictions, ses problèmes. Vous n'aviez pas remarqué? Oui, naturellement, c'est un livre sur la jalousie. Aussi. Sur la pluralité de la personne humaine. Je veux bien. Mais surtout, surtout. Du moins, à cette page. Un roman du réalisme, je vous dis. (vol. 34, p. 207-208).
141. Tout cela... où en étais-je? Il suffit d'un rien que je me perde. Tout cela comme les cheveux sur la soupe. En réalité j'ai la tête ailleurs. J'invente de m'en prendre à ceux-ci, à ceux-là, pour éviter ce qui me dévore. Je dis des mots pour m'égarer. Je me joue et vous joue une pièce. (vol. 34, p. 209-210).
142. D'ailleurs tout cela n'est que métaphore, il n'y a pas d'Anthoine, le tuer, c'est façon de parler, il s'agit simplement de mettre fin à un jeu où la raison vacille. Et d'abord faire que Fougère s'en retire. Même si je dois tout perdre à cela. Parce qu'à ce point où j'en suis des

choses, tout se brouille, et 'votre' réalité me paraît être, elle, le jeu. Je vais donc, comme on dit, prendre sur moi... retourner la situation... (vol. 34, p. 213).

143. J'écris cela ne sachant trop si quelqu'un le lira, n'aura pas de longtemps été lassé de mes tempêtes. Le lecteur, en tout cas, ignore ce qui me lie avec cette bâtisse ancienne, dans ce coin de Paris en cette saison qui me ressemble. (vol. 34, p. 215).
144. Tout ceci me vient à propos de bottes, semble-t-il, mais cent trente neuf ans après la visite de Céleste Buisson de la Vigne, Vicomtesse de Chateaubriand, comment n'y point repenser pourtant, devant la somptuosité de l'Hôtel Massillon, et à ces gens dont je suis issu, qui tiraient le diable par la queue, dans la région même, où, quand ma mère était enceinte, elle était venue cacher son déshonneur dans une propriété de chênes-liège et de tamaris, chez des amis de sa grand'mère. L'histoire arrive au bout d'elle-même, Maman. (vol. 34, p. 216).

3 - La séquence dans "La Mise à mort":

Les noyaux se soumettent ensuite à un groupement par séquences. Une séquence, on la définit ici d'après Barthes, "est une suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité: la séquence s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a point d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'un autre de ses termes n'a plus de conséquent."¹⁰

Une formule qui aiderait à mieux présenter la séquence est:

$$\text{Sq.} = N_1 + N_2 + N_3 \dots + N_n$$

où (N) représente noyau et (Sq.) séquence.

La séquence est donc à un niveau supérieur au noyau mais inférieur au récit car elle fait partie du récit. Ainsi, le récit est constitué de plusieurs séquences:

$$R(\text{récit}) = \text{Sq.}_1 + \text{Sq.}_2 + \text{Sq.}_3 + \dots \text{Sq.}_n$$

Dans le cas de La Mise à mort, les noyaux sont groupés en 3 grandes séquences. Mais, contrairement à la formule $R = \text{Sq}_1 + \text{Sq}_2 + \text{Sq}_3 + \dots \text{Sq}_n$ où les séquences se suivent de façon consécutive, les 3 séquences de La Mise à mort se chevauchent entre elles, c'est-à-dire, que chaque séquence contient des noyaux groupés non selon un ordre chronologique (1 → 2 → 3 → 4 → ...) mais logique (1 + 3 + 8 + 13 + ...).

4 - Présentation en termes de chiffres¹¹ des 3 séquences de "La Mise à mort":

La séquence 1 contient 61 noyaux:

$$\begin{aligned}
 \text{Sq.}_1 = & \textcircled{1} + 3 + 4 + \textcircled{5} + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 12 + \textcircled{14} + \\
 & 21 + 26 + 28 + 29 + 34 + 35 + \textcircled{36} + 38 + 40 + \\
 & 41 + 42 + \textcircled{43} + \textcircled{44} + \textcircled{45} + \textcircled{49} + \textcircled{50} + \textcircled{53} + \textcircled{57} + \\
 & 59 + 60 + 61 + \textcircled{64} + 67 + \textcircled{77} + 80 + 81 + 84 + \\
 & \textcircled{91} + \textcircled{93} + \textcircled{94} + 96 + \textcircled{98} + \textcircled{102} + 103 + \textcircled{104} + \\
 & \textcircled{105} + \textcircled{115} + 123 + 130 + 131 + \textcircled{133} + 136 + \\
 & 137 + 138 + 139 + \textcircled{140} + \textcircled{141} + \textcircled{142}
 \end{aligned}$$

La séquence 2 contient 67 noyaux:

$$\begin{aligned}
 \text{Sq.}_2 = & \textcircled{1} + 2 + \textcircled{5} + \textcircled{8} + 11 + 13 + \textcircled{14} + 15 + 17 + 19 + \\
 & 20 + 22 + 23 + 24 + 26 + 28 + 30 + 31 + 37 + \\
 & 39 + 40 + 41 + 42 + \textcircled{43} + 46 + \textcircled{49} + \textcircled{50} + 52 + \\
 & \textcircled{53} + 55 + 56 + 62 + \textcircled{64} + 67 + 68 + \textcircled{77} + 80 + \\
 & 81 + 82 + 85 + 87 + 89 + 90 + \textcircled{91} + 92 + \textcircled{93} + \\
 & \textcircled{94} + 95 + 97 + \textcircled{98} + 101 + \textcircled{102} + \textcircled{104} + \textcircled{105} + \\
 & 106 + 107 + 113 + \textcircled{115} + 129 + 132 + \textcircled{133} + \\
 & 134 + 135 + \textcircled{140} + \textcircled{142} + 143 + \textcircled{144}
 \end{aligned}$$

La séquence 3 contient 51 noyaux:

$$\begin{aligned}
 \text{Sq.}_3 = & 27 + 33 + \textcircled{36} + \textcircled{44} + \textcircled{45} + 47 + 48 + \textcircled{49} + \textcircled{50} + \\
 & 51 + 54 + \textcircled{57} + 58 + 69 + 70 + 71 + 72 + \\
 & 73 + 74 + 75 + 76 + 78 + 79 + 83 + 84 + \\
 & 86 + 88 + 100 + 103 + 108 + 109 + 110 + \\
 & 111 + 112 + 114 + 116 + 117 + 118 + 120 + \\
 & 121 + 122 + 123 + 124 + 125 + 126 + 127 + \\
 & 128 + 130 + 131 + \textcircled{141} + \textcircled{144}
 \end{aligned}$$

Cette présentation fait mieux ressortir le chevauchement entre les 3 séquences. Ce chevauchement indique que la trame d'une histoire dont les étapes s'enchaînent de façon suivie n'existe pas dans La Mise à mort qui présente à première vue même, un désordre de propos mal rattachés l'un à l'autre, un entassement de phrases jetées pêle-mêle sans orientation préliminaire. Les 3 séquences de ce roman en effet, ne se suivent pas: elles se développent concurremment pour se modifier l'une l'autre. Pour que cela transparaisse, il nous faut d'abord analyser une à une les séquences: ce sera bientôt fait dans les pages à venir. Pour l'instant, il suffit d'ajouter que cette présentation en termes de chiffres éclaire un nouvel aspect des noyaux de La Mise à mort: certains des noyaux (ceux qui sont encerclés) réapparaissent dans une

autre séquence. Ces noyaux particuliers sont définis par 2, quelquefois 3 éléments de corrélation. Par exemple, le noyau 1 participe à la séquence 1 parce qu'il contient l'élément d'un échange entre "Je" et "Vous" dans "Je vous demande un peu", et en même temps à la séquence 2 puisque ce noyau révèle aussi la présence du scripteur qui va "raconter" une histoire.

5 - La nomination des séquences:

On a fait remarquer à la page 64 que les noyaux d'une séquence sont groupés selon un ordre logique que leur procure l'élément de corrélation. C'est le fait de saisir cette suite logique d'actions dans les noyaux qui donne lieu à l'acte de nommer un groupe constitué de noyaux. Appeler ce groupe une séquence ne suffit pas puisqu'il existe d'autres séquences dans le récit; il faut aussi conférer à chaque séquence un titre qui indiquerait de cette façon, la composition particulière de cette séquence.

On a nommé la séquence 1: "Emetteur-récepteur". L'échange dans cette séquence, on le verra, dépasse le cadre d'un simple contact livresque entre celui qui fait le récit et celui qui le reçoit. Aussi les termes "émetteur" et "récepteur" sont-ils appropriés pour désigner les différentes facettes d'une tentative visant à établir un contact immédiat et percevable. Les noyaux de cette séquence se définissent par l'interpellation d'une 2ème personne par une 1ère personne. Les

termes de "émetteur" et de "récepteur" sont aussi choisis pour marquer la différence essentielle entre la communication explicite et approfondie dans cette séquence 1 et celle non encore réalisée entre scripteur et lecteur qui dépend, elle, du concours supplémentaire des deux autres séquences mentionnées. En d'autres mots, le développement de la séquence 1 dépend de ceux des séquences 2 et 3. La séquence 1 révélera sous l'analyse, les différentes attitudes qu'adopte le scripteur vis-à-vis de son lecteur, mais la conclusion finale signalant une communication ou une non-communication ne se fera qu'après l'étude des autres séquences du récit. Ceci prévoit une syntaxe des trois séquences qui se signalera aussi comme synthèse de cette analyse de La Mise à mort au moyen des noyaux.

La séquence 2 s'intitule "Je raconte". Les noyaux de cette séquence annoncent une certaine maîtrise de la part du "Je" devant le texte qu'il pense être en train d'écrire. La voix dans le récit se présente ici à l'actif.

La séquence 3 a pour titre "Je suis raconté". Ici, les noyaux dénoncent une confusion grandissante chez le scripteur qui semble avoir perdu son autorité sur le texte. Cette séquence s'annonce comme la contre-partie de la séquence 2 dont elle se fait la voix passive.

6 - La micro-séquence dans "La Mise à mort":

Les séquences 2 et 3 contiennent chacune des micro-séquences¹². Une micro-séquence est un petit groupe de noyaux faisant partie d'une grande séquence: celle-ci, effectivement, se prête à une analyse plus détaillée. "Il y a donc," comme dit Barthes, "une syntaxe intérieure aux séquences et une syntaxe (subrogeante) des séquences entre elles." Ainsi, la syntaxe des trois grandes séquences de La Mise à mort est soutenue par une syntaxe intérieure constituée par les micro-séquences. L'examen de la syntaxe entre les grandes séquences est nécessairement précédé de celui des micro-séquences.

On a relevé 5 micro-séquences dans chacune des séquences 2 et 3, et on les a ensuite nommées. Les micro-séquences de la séquence 2 sont

- (i) "Certitude du dire";
- (ii) "Abandon";
- (iii) "Reprise";
- (iv) "Contexte";
- (v) "Modalités du dire".

Celles de la séquence 3 sont

- (i) "Confusion";
- (ii) "Leitmotiv 1";
- (iii) "Leitmotiv 2";
- (iv) "Leitmotiv 3";
- (v) "Perte de contrôle".

Les pages suivantes offrent une analyse de chaque séquence et micro-séquence. Cette analyse seule pourra indiquer si le passage d'une tentative de communication à la communication pleine s'est effectué ou non.

7 - Analyse de la séquence 1: "Émetteur-Récepteur":

Dans cette séquence, l'émetteur interpelle directement son récepteur: une voie est ouverte pour la communication. Les noyaux de cette séquence 1 signalent la présence du récepteur auquel s'adresse le "Je". Le scripteur de La Mise à mort ne veut pas raconter son histoire dans le vide même si celle-ci est captée dans un texte qui sera de toute façon accessible à la lecture; il désire plutôt ressentir la présence proche de son lecteur qui assistera lui aussi à la fabrication du texte et aura ainsi, le privilège d'être témoin de l'acte d'écrire. Le lecteur doit se manifester, d'où, l'emploi du langage dans cette séquence pour signaler la présence de cette deuxième personne. Roman Jakobson a appelé cet usage la fonction¹³ conative du langage. On se rappelle que le linguiste a distingué six fonctions du langage à partir des six facteurs fondamentaux à toute tentative de communication¹⁴. Les six fonctions sont de nature émotive, conative, référentielle, poétique, phatique et métalinguistique et renvoient consécutivement à l'émetteur, au récepteur, au contexte, au message, au contact et au code.

La plupart des noyaux de la séquence 1 renferment la fonction conative: quelques exemples sont:

(Noyau 1): "je vous demande un peu";

(Noyau 53): "pour vous expliquer";

(Noyau 60): "Est-ce que vous croyez...";

(Noyau 61): "Remarquez";

(Noyau 64): "Imaginez-vous";

(Noyau 103): "Vous voyez bien".

La présence du récepteur est signalée ici par l'usage du pronom "Vous" et par l'impératif. On verra plus tard que la deuxième personne du singulier (Tu) sera aussi employée. Cette présence se fait chair et signale le contexte de l'écriture qui englobe scripteur et lecteur dans une seule et même situation. La participation à une même activité de l'écriture relâche l'attitude du scripteur vis-à-vis de son témoin; il n'est plus borné à communiquer sur papier: il devient émetteur dans un sens plus large. En effet, il offre la possibilité d'un échange plus humain. C'est, si l'on veut, un désir chez le scripteur de franchir la distance temporelle le séparant du lecteur pour engendrer une prise de contact pleine avec lui. Le scripteur en communication ne veut plus être seul: l'absence d'un témoin doit être comblée et sa présence, une fois établie, doit être maintenue. Pour que son acte ait un sens, l'émetteur a besoin du récepteur. Et justement pour

être plus présent, ce récepteur ne devrait-il pas être une personne chère (avec qui on a partagé le sentiment de l'amour, pour qui on a ressenti de la jalousie), une femme telle que Fougère? En effet, les noyaux suivants mettent à l'avant un personnage du texte que le scripteur peut tutoyer:

(Noyau 40): "Et quoi de plus, je t'écris, Fougère";

(Noyau 41): "Je t'écris, n'est-ce pas tout dire...";

(Noyau 42): "Et donc, ceci te soit ma lettre...";

(Noyau 67): "Fougère, je t'écris pour m'excuser
d'écrire";

(Noyau 80): "Il paraît, Fougère, que ceci est une
lettre".

Fougère devient la métaphore du lecteur et permet ainsi, un plus grand rapprochement entre scripteur et lecteur: c'est le privilège du "Tu" sur le "Vous".

Quand le langage est utilisé pour maintenir une voie de communication, il détient la fonction phatique. Les noyaux suivants¹⁵ renferment une telle fonction:

(Noyau 16): "Entre nous...";

(Noyau 26): "Abandonnons tout cela";

(Noyau 28): "Brouillons les cartes";

(Noyau 44): "Vous demandez qui parle...".

L'émetteur se sert de la première personne du pluriel pour manifester une intention de solidarité avec son récepteur.

Celui-ci est encouragé à continuer à participer. "Nous" dans la communication, c'est le monde partagé de l'émetteur et du récepteur. Sans faire de celui-ci son âme-soeur, l'émetteur le rapproche un peu plus de lui puisque "Nous" marque une étape supérieure dans l'intimité à celle de "Vous". Le récepteur est complice, non pas juge: ce sentiment de complicité renforce davantage le contact entre l'émetteur et lui. Ce contact est aussi signalé dans le noyau 44 par une interrogation de la part du récepteur et dans le noyau 91¹⁶ où transparaît la complaisance de l'émetteur à ne pas ennuyer son récepteur.

Il arrive aussi que souvent, l'émetteur désire s'assurer que le code utilisé est commun à tous les deux. Ici, s'annonce la fonction métalinguistique du langage. Celui-ci au lieu de renvoyer à un autre contexte, se réfléchit lui-même. Dans les noyaux cités ci-dessous¹⁷, on voit bien que l'émetteur veut être compris:

(Noyau 4): "Comprenez-vous... me comprenez-vous bien?"

(Noyau 7): "Vous comprenez"

(Noyau 8): "Est-ce que vous entrez bien dans ce que
je dis?"

(Noyau 9): "Comprenez-vous"

Ainsi, de l'émetteur au récepteur le langage vise au moyen des trois fonctions - conative, phatique et métalinguistique - à établir, maintenir et assurer la communication entre

les deux parties. Il s'agit visiblement d'un effort. Abou-tira-t-il à une réussite ou à l'échec? L'émetteur éprouve une irritation grandissante vis-à-vis du récepteur: dans les noyaux de cette séquence, l'encouragement et l'intimité font place à un besoin de convaincre ("je vous dis") qui frôle la rudesse ("enfoncez-vous bien cela dans la tête") pour ensuite dénoncer son jeu ("Je me joue et vous jouez une pièce") et enfin rejeter le récepteur ("et votre réalité me paraît être, elle, le jeu") qui, désormais, n'appartient plus au même univers que lui. La fonction métalinguistique fait place à une fonction émotive où le langage se rapporte à l'émetteur lui-même. En effet, l'émetteur veut s'affirmer: le code est de lui et si son récepteur ne le comprend pas, cela veut dire qu'il est la source de cette incompréhension. Mais rejeter le récepteur est préférable, d'après l'émotion du ton des derniers noyaux de cette séquence, au rejet du code lui-même qui équivaldrait à un rejet de soi.

Il n'est, toutefois, pas possible de conclure tout de suite à un échec de la communication. Comment ce changement vis-à-vis du lecteur a-t-il eu lieu? L'analyse du rapport entre émetteur et code apportera peut-être une réponse à cela.

8 - Analyse de la séquence 2 "Je raconte":

La trame de cette séquence est tissée de 5 micro-séquences qu'on a aussi nommées. On donnera ici un relevé en termes de chiffres de ces micro-séquences de la séquence 2:

(i) Micro-séquence "Certitude du dire":
$$1 + 5 + 8 + 13 + 14 + 22 + 49 + 50 + 53 + \\ 93 + 94 + 101 + 102 + 107 + 113 + 115 + \\ 140 + 143 + 144.$$
(ii) Micro-séquence "Abandon":
$$26 + 28 + 43 + 55 + 77 + 81 + 89 + 91 + \\ 119.$$
(iii) Micro-séquence "Reprise":
$$30 + 31 + 46 + 62 + 87 + 97 + 105.$$
(iv) Micro-séquence "Contexte":
$$23 + 39 + 40 + 41 + 42 + 56 + 62 + 67 + \\ 68 + 80 + 82 + 85 + 95 + 96 + 97 + 98 + \\ 114 + 135 + 140 + 143.$$

(v) Micro-séquence "Modalités du dire":

2 + 7 + 15 + 17 + 19 + 20 + 23 + 24 +
37 + 77 + 104 + 106 + 113 + 129 + 142

Ces cinq micro-séquences se chevauchent entre elles. Chacune se diffuse en un réseau de rapports internes qu'il s'agit maintenant d'étudier.

(i) Micro-séquence "Certitude du dire":

Le scripteur affirme l'acte de raconter sur le niveau de l'écriture. Raconter peut se faire au moyen de paroles ou de mots: c'est le processus propre à la communication. Ce processus apparaît dans cette micro-séquence sous plusieurs formes: dire, expliquer, demander, décrire, appeler, parler, écrire. Ceci justifie un point sur le roman de La Mise à mort: l'action se situe au niveau du verbe et non de l'événement. On note, toutefois, ici une prédominance du procès de dire sur celui d'écrire. Encore une fois, il est clair que le scripteur désire raconter pour communiquer et non communiquer pour raconter. L'histoire se subordonne au procès de raconter qui vise à la communication. En écrivant "Je dis", le scripteur se veut plus spontané dans la mesure où on émet plus vite une parole qu'on n'écrit un mot. En voulant cueillir la pensée dans sa pureté et la donner au lecteur, il croit sacrifier la durée (le mot écrit) à l'instantané (la parole), mais happée

par l'écriture et captée dans le monde du texte, la parole à son tour, se métamorphose en durée pour être remplacée par d'autres paroles qui subiront le même sort qu'elle.

Le procès de dire comporte en lui-même, les trois phases d'un développement: il va commencer ("Je vais vous dire" - noyau 5); il se poursuit ("je dis" - noyau 8) et il se termine ("je viens de dire" - noyau 13). Mais, il y a toujours recommencement après l'accomplissement. Recommencer toutefois, ne ramène pas à l'ancien point de départ mais en propose un nouveau pour le texte. Celui-ci se compose non pas d'une durée mais de plusieurs durées: il ne s'accomplit jamais totalement, il est toujours en train de se faire.

A certains égards, sous forme du présent de l'indicatif, le verbe dire actualise une grande certitude:

(Noy. 14): "l'image, je dis, l'image"

(Noy. 49): "je vous dis".

Le scripteur est maître du procès de raconter.

(ii) Micro-séquence "Abandon":

Tout au long du procès, le scripteur choisit ce qu'il veut raconter et élimine ce qu'il ne veut pas. Les noyaux de cette micro-séquence captent les instances de ce choix. Ces instances se divisent en 2 groupes: dans le premier, le scripteur coupe court à ce qu'il a déjà commencé à dire. Le texte ne poursuit pas un seul et même chemin, et n'a pas de destination. Soumis aux caprices du scripteur, il ne réalise pas ses

possibilités, il reste toujours en suspens. C'est le cas des noyaux suivants:

(Noyau 26): "Abandonnons tout cela"

(Noy. 28): "Ah, brouillons les cartes"

(Noy. 43): "Ah, laissons là Tatiana, Pouchkine"

(Noy. 81): "Mais laissons en dehors"

(Noy. 91): "Et moi, je vous épargne..."

(Noy. 119): "Et plus ne parle ici l'histoire d'Angoulême".

C'est pour cela que La Mise à mort ressemble à une toile d'araignée dont les fils ne se rejoignent pas, mais pendent l'un à côté de l'autre, détachés et inachevés.

Il y a aussi ce 2ème groupe d'instances où un récit n'entrevoit même pas la trace d'une possibilité:

(Noy. 52): "Cela me fut épargné de justesse par l'arrivée de... mais son nom n'a pas à figurer ici"

(Noy. 55): "Moi, Othello, je pouvais expliquer pourquoi cette halte à Milan (...) de Venise... ce n'est pas le lieu de le raconter"

(Noy. 77): "Et dans tout ça, le Dr. Jekyll et Mr. Hyde (...) ça au moins, ça exigerait un développement! N'y comptez pas."

(Noy. 89): "Ce que je ne transcris pas affaire de situer Anthoine"

(Noy. 133): "Je vous fais grâce du développement que vous imaginerez sans moi."

Ceci donne l'illusion d'un espace blanc du papier non souillé par la trace de l'écriture. Et c'est là une illusion effectivement puisque l'écriture reprend pour raconter autre chose.

(iii) Micro-séquence "Reprise":

Il serait inexact de dire que tous les fils du récit de La Mise à mort sont laissés en suspens. Il est des moments où le scripteur désire reprendre une anecdote ou un souvenir délaissés pour une digression sur quelque autre point. Dans les noyaux suivants, le scripteur opère un retour au texte après une digression:

(Noy. 30): "Enfin j'en reviens"

(Noy. 31): "Pour y revenir"

(Noy. 46): "Et pour en revenir à l'apologue du boxeur"

(Noy. 62): "Mais tout ça me ramène à Christian, au
miroir Brot"

(Noy. 87): "J'y reviens"

(Noy. 97): "J'en reviens donc au Carnaval"

(Noy. 105): "il faudrait tout reprendre"

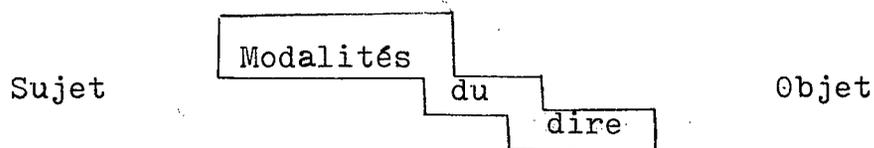
Semblable au voyageur de Montaigne, le scripteur s'aventure dans l'univers du texte sans que son itinéraire soit fixé d'avance et comme le retour au pays fait entrevoir au voyageur

les changements survenus, le retour au texte dévoile au scripteur un paysage nouveau où la digression est passée. Le texte n'est plus le même qu'avant puisqu'il contient maintenant, grâce à la digression, d'autres fils possibles du récit: c'est un univers enrichi que le scripteur retrouve mais quitte de nouveau pour reprendre une route déjà empruntée. "Revenir" trace deux directions du regard subtilement distinguées au moyen des pronominaux "en" et "y". "J'en reviens" exprime un retour au cours duquel le scripteur a encore le visage tourné vers un récit digressif qu'il vient de quitter tandis que "J'y reviens" reporte son attention vers l'ancien récit délaissé.

Le noyau 105 retient un sens particulier de "reprendre" car il s'agit à ce moment-là non plus de reprendre un fil délaissé du texte, mais de recommencer toute une explication, de la répéter. "Reprise" comme "Abandon" montre le scripteur exerçant sa volonté sur le texte: c'est par le choix qu'il fait d'éliminer ou d'ajouter que le texte se réalise. Du moins, c'est ce qu'il croit.

(iv) Micro-séquence "Modalités du dire":

Le procès de dire n'entraîne pas toujours une expression spontanée de ce que le scripteur veut dire. Il existe des modalités exprimant les distances entre le sujet et l'objet de dire. Le schéma suivant illustre ces modalités:

Schéma A

Les modalités se situent en diagonale entre sujet et objet: horizontalement, elles traduiraient les distances et verticalement elles formeraient un écran entre les deux points. La représentation actuelle (celle du schéma) révèle ces deux caractéristiques des modalités: seule, chaque modalité se place à une distance différente du sujet et de l'objet; ensemble, elles forment l'écran que le sujet et l'objet doivent franchir pour pouvoir se comprendre. Le procès de dire est précédé d'un verbe modal tel que dans les noyaux suivants¹⁸:

(Noyau 2): "je veux dire";

(Noy. 7): "je ne peux pas dire";

(Noy. 15): "j'ai oublié de dire";

(Noy. 19): "j'ai failli dire";

(Noy.104): "ce que je tente de dire";

(Noy.106): "je vois bien, mais j'hésite à le dire".

Les verbes modaux sont: vouloir, pouvoir, oublier, faillir, tenter, hésiter. On peut disposer ces verbes en une chaîne entre le sujet et l'objet de dire comme dans le schéma suivant où se voit représentée la distance de chaque verbe modal par rapport à l'objet que vise le scripteur:

"ce que je tente de dire": Tenter, c'est déjà faire un effort, un pas vers l'objet. Le sujet ne se restreint plus ni ne reste passif; il veut se rapprocher de l'objet. Il a commencé à agir.

"j'ai failli dire": Le sujet était sur le point de dire quelque chose, mais c'est l'objet qui déjà commence à affirmer son autonomie en s'imposant au sujet. Celui-ci a décrit "un feu tout imaginaire" mais tout de suite, s'impose à lui l'idée d' "un feu qui perdit son image". L'objet donc ne veut plus être dit, il veut se dire à travers le sujet. Il semble que le scripteur ne va plus dire, mais va être dit.

"Je veux dire": Cette modalité prédomine dans la micro-séquence. Vouloir ici exprime non plus une volonté à dire, mais à redire. Le sujet vise à une plus grande précision dans ce qui est déjà dit: il cherche à remplacer une forme première de la pensée par une autre plus acceptable. Le scripteur veut être compris et rien n'engendre mieux la compréhension que la précision. Un exemple:

(Noy. 20): "Brusquement j'ai pris la mesure du temps, de mon âge, des années, je veux dire des années en dehors de moi, des années objectives comme dans un roman réaliste."

Dans cette expression modale, l'objet atteint est rejeté et replacé à distance. Le sujet, ayant aboli la distance entre lui et l'objet: "Brusquement... des années", reconstitue

une nouvelle distance "je veux dire" qui lui donnera l'élan nécessaire pour atteindre son nouveau but "des années en dehors... réaliste".

En même temps, "je veux dire" fait entrevoir une certaine impuissance chez le scripteur à exprimer au premier coup, une pensée précise et satisfaisante. Il ne va pas droit au but. C'est donc qu'il y a une force au-delà de lui qui le rend imprécis et incertain de son acte.

Cette micro-séquence "Modalités du dire" renferme donc les germes d'une transition de la certitude à l'incertitude. L'acte de raconter n'appartient pas totalement au scripteur: le code qu'il utilise est peut-être en train de l'utiliser.

(v) Micro-séquence "Contexte":

Les noyaux de cette séquence désignent l'écriture du roman comme le contexte même de ce roman. La fonction référentielle du langage se dégage ici où le langage renvoie non pas à un monde extérieur appelé monde réel, mais au texte lui-même. Le contexte, c'est le texte. L'acte d'écrire est montré du doigt comme dans les noyaux suivants:

(Noy. 23): "Je l'écris."

(Noy. 40): "Et quoi de plus, je t'écris, Fougère."

(Noy. 41): "Je t'écris, n'est-ce pas tout dire? Tout n'est, que j'écris, qu'une lettre, une lettre sans fin vers toi."

(Noy. 67): "Fougère, je t'écris pour m'excuser
d'écrire"

(Noy. 82): "C'est vrai que je lui écris à elle, et
que je ne lui montre pas ce que j'écris (...)
à n'en plus finir"

(Noy. 95): "Tout ceci je l'écris"

(Noy. 135): "Si jamais ce que j'écris sur ce papier y
demeure"

(Noy. 143): "J'écris cela, ne sachant trop si quelqu'un
le lira".

L'écriture du récit, on le note, comprend aussi celle des lettres à Fougère. Il existe une ambiguïté dans "Je t'écris, Fougère" où le pronom personnel "te" peut être soit complément d'objet indirect (J'écris à toi) soit complément d'objet direct (Je t'écris: je te donne existence sur papier). L'écriture dote Fougère de deux aspects: elle la fait personnage d'une histoire, et métaphore de personnage dans une plus grande histoire où elle joue le rôle du pronom "Tu". Elle est femme à laquelle celui qui écrit destine ses lettres, et en même temps elle est l'espace vide du pronom personnel où entre son rôle de lectrice.

Les lettres écrites à Fougère, donnant l'illusion d'une réalité fictive font en réalité partie de la fiction de l'écriture. Elles sont aussi des métaphores de l'écriture:

(Noy. 41): "Tout n'est, que j'écris, qu'une lettre,
une lettre sans fin vers toi".

Toutefois, comme on l'a dit, elles ne constituent pas toute l'écriture de La Mise à mort car même au niveau de la réalité fictive, il faut distinguer entre le scripteur vis-à-vis d'une femme²⁰ et le scripteur vis-à-vis de son texte²¹ comme le montre le noyau 82:

"C'est vrai que je lui écris à elle, et que jene lui montre pas ce que j'écris (...) à n'en plus finir".

La 3ème personne "elle" relègue Fougère à un état plus éloigné du scripteur qui est maintenant tourné vers son texte et son lecteur.

Mais de quelle toile est tissé le texte? D'un roman en train de se faire, qui s'appelle La Mise à mort. Le scripteur montre que ce qu'il écrit est ce que le lecteur lit:

(Noy. 95): "Tout ceci je l'écris"

(Noy. 135): "Si jamais ce que j'écris sur ce papier"

(Noy. 143): "j'écris cela"

L'acte qui fait La Mise à mort est celui de l'écriture. On l'a déjà dit, l'écriture récupère toujours la parole et la constitue en durée. Ce que dit, ce que raconte le scripteur ne s'envole pas mais devient la trace continue d'un cadre sans cesse s'épaississant qui deviendra le livre. Le scripteur peut donc revenir sur ses pas et retrouver ce qui est

déjà tracé puisqu'il l'a nommé: "J'aurais préféré lire 'Le Miroir de Venise' "(noy. 85) - tel est le titre du premier chapitre de La Mise à mort; le scripteur pense à ce chapitre quand il tente d'exposer à Fougère un début du roman. Tantôt il débute une anecdote: "Ici commence, mon amour, l'histoire de la glace sans tain." (noy. 68). S'ensuit l'histoire nommée; tantôt il commente sur le titre d'un chapitre: "Sache-le, bien que, du Roman de Fougère²², je n'appelle que cette part ici 'Le Miroir tournant'..." (noy. 114).

Les trois contes: Murmure, Le Carnaval et Oedipe auxquels se réfère le scripteur sont inclus dans la présentation du roman de sorte qu'ils en forment une partie. "Tout ceci, je l'écris, pour les réflexions en moi qu'a provoquées Murmure" (noyau 95), et le lecteur, comme le scripteur, a déjà pris connaissance de ce nommé conte. Il présente très tôt le troisième conte Oedipe (noyau 96)²³ et fait savoir qu'il va bientôt inclure Le Carnaval, le deuxième conte (noyau 96) auquel il revient après une digression (noyau 97)²⁴.

Le roman qui se fait se voit, ainsi, reflété à plusieurs points parce qu'à ces points-là il a été nommé. Le lecteur en se renvoyant au contexte s'y voit lui-même puisque c'est sa lecture qui donne forme à La Mise à mort: en lisant les trois contes, il les insère dans ce roman. Ces contes deviennent partie du roman. La communication entre scripteur et lecteur se voit ici renforcée puisque tous deux partagent

le même contexte. C'est là, une instance où écriture et lecture se révèlent comme les deux facettes d'un seul et même acte, celui de la création du sens.

9 - Résumé de l'analyse de la séquence 2:

Dans cette grande séquence: "Je raconte", le scripteur se situe dans le contexte de son texte. Là, il raconte en suivant ses propres inclinations: il choisit d'abandonner un fil du récit pour en reprendre un autre. Sûr de lui, il se sent indulgent envers le lecteur qu'il prend comme complice. Toutefois, en dépit de ce rapprochement intime entre scripteur et lecteur, perce un effet d'omniscience chez celui qui raconte. En revanche, il rend le lecteur aussi omniscient que lui en l'admettant dans le jeu de l'écriture. Lecteur et scripteur s'unissent contre les éléments du texte: cette belle confiance réciproque est déjà apparente dès le premier noyau du texte dans "je vous demande un peu".

Mais on perçoit aussi dans l'acte de dire une incertitude encore inconnue du scripteur. Dire chez lui s'effectue souvent par modalités. C'est donc qu'il ne dit pas toujours ce qu'il veut. Vis-à-vis du lecteur, il se sent un devoir de se justifier comme si une plus grande précision aiderait le lecteur à le mieux comprendre.

Le texte n'est donc, pas passif sous la main du scripteur. L'écriture elle-même réagit-elle contre la suprématie de celui qui écrit? C'est ce que nous verrons dans l'analyse

de la séquence 3: "Je suis raconté".

10 - Analyse de la séquence 3 "Je suis raconté":

Cette grande séquence contient aussi cinq micro-séquences. Comme pour la séquence 2, on donne ici la constitution en chiffres de chaque micro-séquence de la séquence 3.

(i) Micro-séquence "Confusion":

$$27 + 33 + 44 + 45 + 88$$

(ii) Micro-séquence "Leitmotiv 1":

$$48 + 49 + 50 + 51 + 54$$

(iii) Micro-séquence "Leitmotiv 2":

$$70 + 71 + 72 + 73 + 74 + 75 + 76 + \\ 78 + 78 + 84$$

(iv) Micro-séquence "Leitmotiv 3":

$$108 + 109 + 110 + 111 + 112 + 114 + 116 + \\ 120 + 121 + 122 + 123 + 124 + 125 + 127$$

(v) Micro-séquence "Perte de contrôle":

<p>36 + 47 + 57 + 58 + 69 + 83 + 86 + 100 + 103 + 117 + 118 + 126 + 128 + 130 + 131 + 141</p>

(i) Micro-séquence "Confusion":

Dans cette micro-séquence, c'est la confusion qui lie les noyaux et dont le scripteur prend conscience. Il est des moments où il admet être confus:

(Noyau 33): "Toutes les images se brouillent dans ma tête";

(Noyau 45): "Me pardonneras-tu, Fougère, d'écrire, de t'écrire avec même confusion?"

(Noyau 88): "Oui, je mêle tout".

Il est parfois si confus qu'il ne sait plus ce qu'il dit: (Noy. 27) "Qu'est-ce que je dis?". C'est là une autre modalité du dire chez le scripteur: cette fois-ci il a atteint son but; il a dit quelque chose. Le sujet possède l'objet mais c'est pour être possédé à son tour puisque ce qu'il dit lui paraît insensé et n'est pas ce qu'il a voulu dire. Il y a donc, une force externe qui le réduit en texte et le dit sans qu'il puisse s'en empêcher.

(ii) Micro-séquence "Leitmotiv 1":

Le leitmotiv est ici "Il ne s'agit pas de moi". On note un déroulement presque consécutif des noyaux de cette micro-séquence. Ce leitmotiv sert à freiner le scripteur dans son élan à parler de lui, mais c'est en réalité, l'expression d'un désir obsédant à ne pas se laisser entraîner par le texte en marche. C'est l'enchaînement des propos dans le texte qui l'incite à parler de lui, et le scripteur tout en s'excusant de son égoïsme, lutte en même temps contre le texte. Le scripteur veut parler d'autre chose que de son propre passé mais le texte le tire toujours vers ce passé-là.

(iii) Micro-séquence "Leitmotiv 2":

Signalons le leitmotiv ici: "raconter". Ici aussi les noyaux s'enchaînent de façon quasi-chronologique sauf pour le noyau 84²⁵ et l'absence de noyau 77²⁶. Le scripteur décide de raconter un certain soir de son passé à Fougère, mais il s'aperçoit qu'il ne sait comment le faire. On perçoit dans les noyaux un développement qui engendre un nouvel élément servant lui aussi de leitmotiv: "milieu".

(Noy. 70): "Comment te le raconter, ce soir, 'de ma place'?"

(Noy. 71): "Comment raconter un rêve du milieu?"

Dans le noyau 71, les deux éléments du leitmotiv sont présents; mais aussitôt, le scripteur constate que raconter une histoire du milieu est difficile:

(Noy. 72): "Voilà, on se met à raconter, et c'est difficile, une histoire du milieu, les détails affluent qu'il faut expliquer."

Il se perd dans le milieu (Noy. 73)²⁷ et trouve qu'on ne peut rien raconter (Noy. 74)²⁸ pour finalement constater:

(Noy. 75): "On ne peut rien raconter du milieu."

Parvenu là, le scripteur se révolte: il veut à tout prix raconter (Noy. 76)²⁹. Mais après une autre tentative, il trouve que raconter du milieu est très compliqué (Noy. 78) et que "du milieu, tout a un autre sens". (Noy. 79).

Pour celui qui semblait si maître de son histoire, voilà que raconter une anecdote devient tâche difficile. Tout d'abord, pourquoi raconter "du milieu"? Une histoire qui se déroule d'après une structure suivie du début jusqu'au dénouement démontre la maîtrise de celui qui la raconte; une histoire racontée du milieu peut toujours impliquer un choix volontaire du raconteur mais si celui-ci admet qu'il lui est impossible de raconter du milieu, c'est que l'histoire elle-même se diffuse en plusieurs directions telle une étoile avec ses rayons divergeant du centre - image dont se sert le scripteur lui-même (Noy. 84)³¹ - et renferme le scripteur qui ne sait plus où il en est.

Il est apparent que dans cette micro-séquence, l'acte de raconter n'appartient plus totalement au scripteur.

(iv) Micro-séquence "Leitmotiv 3":

Le motif répétitif de cette micro-séquence est le miroir tournant. Le scripteur remémore le passé: après chaque passage du leitmotiv, la scène change. L'apparition du leitmotiv est fréquente et s'effectue à courts intervalles, mais sous divers temps: le plus-que-parfait dans le noyau 111, le passé dans les noyaux 108, 116, 121 et 127, et le présent dans les noyaux 120 et 125. Cette variation dans les temps du leitmotiv semble confirmer ce qu'en dit le scripteur lui-même dans le noyau 114:

"Sache-le, bien que, du Roman de Fougère, je n'appelle que cette part ici 'Le Miroir tournant', il me faut avouer par ce titre que se dévoile quelque chose injustement qu'on tiendrait pour procédé, et procédé seulement par quoi se fait enchaînement des paroles profondes dont je suis habité, combattu, déchiré, mis hors de moi-même."

Le leitmotiv ici n'est pas à chaque fois employé pour indiquer un changement de souvenirs tel l'emploi conscient d'un changement de paragraphes. Ce n'est pas un procédé consciemment appliqué par le scripteur au texte, c'est un procédé produit par "enchaînement de paroles profondes". Ainsi, est-ce par rapport à la distance qu'éprouve le scripteur vis-à-vis d'un souvenir que se précise l'acte de tourner du miroir dans un temps particulier. Le présent rapproche le scripteur du texte:

(Noyau 125): "Le miroir tourne... il accroche un mur, un arbre, une étreinte."

C'est le seul temps où le scripteur est toujours conscient de son texte et où la distance entre scripteur et souvenir est nette, bien tranchée. Le leitmotiv, ici, pourrait apparaître comme procédé conscient du scripteur.

Le passé composé rapproche le scripteur d'un souvenir récent:

(Noyau 116): "et le miroir a autrement tourné pour le nom d'Aquitaine en chemin (...) d'un cheval."

Le scripteur s'éloigne du texte pour être plus près du souvenir évoqué.

Le plus-que-parfait rapporte le scripteur vers un souvenir lointain:

(Noyau 111): "Le miroir avait encore tourné. Que disait Ingeborg?"

Le souvenir ici est lointain puisqu'évoqué par Ingeborg, élément fictif du texte. La distance entre scripteur et souvenir diminue encore tandis que le leitmotiv s'éloigne du texte.

Cette distance temporelle, il faut le préciser, n'est pas procédé calculé du scripteur. C'est le texte qui lui impose ce procédé: en racontant, le scripteur est surpris dans le temporel concentrique de ses souvenirs. Tout en racontant, il devient prisonnier du texte qui le raconte maintenant.

(v) Micro-séquence "Perte de contrôle":

Ici, le scripteur se rend compte du fait que le récit manque de cohérence et de forme:

(Noyau 47): "Mais où donc mon récit s'embrouille. On se perd. On se casse."

Il se trouve devant une masse informe écrite et se demande comment il la lira à Fougère:

(Noyau 83): "Comment d'ailleurs - rien n'a encore sa forme, ni sa place dans un ordre ou un autre, - lire ce que j'écris à Fougère?"

C'est là une première indication d'une perte de contrôle sur le texte. Il est des moments aussi où quelque présence lui tient la plume : dans le noyau 57³², en voulant changer d'anecdote, il se voit forcé à dévoiler une partie de sa vie. De même, il commente l'histoire d'Oedipe, le troisième conte du roman très tôt avant sa parution même et dit:

"Mais qu'y puis-je? Elle m'est sautée aux yeux à relire la dactylographie, ici et pas ailleurs" (Noyau 88).

Même la naissance et le contrôle de ses "personnages" ne lui appartiennent plus, ils lui échappent:

"Dans celle-ci d'histoire, il y a quelque chose qui cloche: comment se fait-il que Christian nous connaisse tous les deux, Anthoine et moi,..." (Noyau 58)

Deux fois au cours du texte, il semble être surpris par les mots:

"j'attendais ma 'liaison'... tiens, comme les mots varient..." (Noyau 36).

ou encore:

"Tiens, je n'ai pas achevé ma phrase des baisers." (Noyau 100).

L'univers du texte, si l'on veut, lui cache encore des surprises. Préoccupé par le texte dont il note l'absence de forme et par lui-même qui n'arrive plus à décrire ce qu'il

veut³³, le scripteur s'acharne vers le chaos. Le texte lui échappe et dérive:

"Rien ne va plus" (Noyau 126).

En même temps, le doute de sa maîtrise sur le texte l'envahit. Il se sent lui-même perdu, ne sachant ce qu'il dit³⁴ ni où il en est dans ce qu'il dit³⁵. Le sujet de dire est envahi par l'objet: la rupture s'insinue entre sujet et objet. Ce dernier semble réclamer son autonomie devant le sujet qui finalement se tourne vers l'acte même de dire pour y trouver une voie:

"Qu'est-ce que je dis?"

Et il aboutit à un aveu:

"Je dis des mots pour m'égarer. Je me joue et vous joue une pièce" (Noyau 141).

Mais est-ce là l'aveu volontaire du scripteur qui dévoile son jeu? On verrait plutôt une excuse de la part du scripteur qui tente toujours de faire croire que l'acte de raconter lui appartient: il dupe son lecteur et il se dupe. Le réflexif toutefois s'incarne en Judas pour le trahir: on ne se dupe pas de façon si candide. "Se jouer une pièce", c'est encore signe de mauvaise foi du scripteur à ne pas avouer qu'on lui joue une pièce et que cet "on" impersonnel n'est rien d'autre que son propre texte. Le scripteur s'est construit un labyrinthe où il se perd.

11 - Résumé de l'analyse de la séquence 3:

La gradation vers une destruction du mythe de l'auteur omniscient se fait plus marquée dans cette séquence: l'acte de raconter s'avère être plus compliqué que ne l'a pensé le scripteur. Il y a des moments de confusion qui préconisent la perte de contrôle vers la fin. Les leitmotifs dévoilent une tentative du scripteur pour ne pas se laisser prendre au piège par le texte, d'où, son échec puisque le texte le commande comme on l'a vu dans les trois micro-séquences contenant les leitmotifs. En effet, le texte devenu actif englobe le scripteur: tel sera dans La Mise à mort le dénouement qui transparait déjà dans la nature ambiguë du noyau 144. Celui-ci participe et à la séquence 2 et à la séquence 3:

"Tout ceci me vient à propos de bottes, semble-t-il, mais cent trente-neuf ans après la visite de Céleste Buisson (...) L'histoire arrive au bout d'elle-même, Maman."

Noyau de la séquence 2 "Je raconte", ce jet de propos semble être recueilli dans un carnet à souvenirs où le scripteur marquera chaque étape faite au cours de cette promenade à Paris. C'est, alors, le scripteur qui continue son histoire sur papier. Ce noyau 144 a aussi sa place dans la séquence 3 "Je suis raconté" où à partir de lui, on pressent que le rôle du scripteur est joué par plusieurs au détriment d'un seul être conséquent disant "Je" tout au long du texte. Le "Je" se promenant dans les rues de Paris peut ne pas être ce "Je"

qui se bat avec son texte. Le scripteur est ainsi soumis au dynamisme du texte: le noyau 144 est aussi le dernier signalant sa présence. Le scripteur, désormais, sera, comme ses personnages, élément fictif et esclave de l'écriture: en d'autres termes, il sera raconté.

12 - La syntaxe des 3 grandes séquences de "La Mise à mort":

Les 3 grandes séquences constituent donc, le passage d'une tentative de communication à l'échec dans la communication. Dans la séquence 1, on a vu qu'il y a eu un changement dans l'attitude du scripteur envers son lecteur qu'il semble rejeter à la fin. La séquence 2 présente un scripteur indulgent qui fait partager au lecteur la maîtrise, pourtant incertaine, de son texte. Dans la séquence 3, c'est la défaite du scripteur vis-à-vis du texte: en prenant conscience de l'aspect chaotique de son récit et de sa situation instable, le scripteur admet que son histoire ne pourra être comprise³⁶.

Ainsi, la syntaxe des 3 grandes séquences se caractérise par le fait que le développement de chaque séquence s'imbrique dans ceux des autres. Les séquences se chevauchent: c'est pour cela que le récit de La Mise à mort n'est pas le développement linéaire d'une tentative de communication. Les sentiments du scripteur dans cette tentative se présentent sous forme d'un imbroglio d'hésitations, d'instantanés d'espoir

et de désespoir; et c'est vers la fin lorsque les phrases deviennent plus chaotiques que les 3 séquences semblent se converger pour confirmer le rejet du lecteur en tant que point récepteur dans la tentative de communication. Le scripteur laisse entendre que le lecteur devient sa dupe, qu'il n'y a vraiment pas de valeurs à lui communiquer et qu'il s'est servi de lui comme spectateur passif. Comme on l'a dit, l'émetteur aux prises avec le code se renferme sur lui-même; le langage assume la fonction émotive au détriment de la fonction conative: le récepteur indispensable au début de la tentative se vide de son importance à mesure que l'émetteur lutte avec le code et s'égaré de plus en plus dans le labyrinthe de son texte. Des trois éléments de base de la communication: celui qui parle, celui à qui l'on parle et celui dont on parle, le troisième élément, au lieu de créer un lien entre les deux autres, sème la discorde et s'impose.

Ainsi, scripteur et lecteur de La Mise à mort restent deux entités séparées tandis que s'affirme la suprématie du texte qui a trouvé forme dans la tentative de communication. La Mise à mort est donc la communication d'une non-communication.

NOTES

1 Noyau: Ce terme remplacera désormais la fonction cardinale au long de cette thèse afin d'éviter une confusion entre les différentes définitions du terme "fonction".

2 R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," Communications, 8, 1966, p. 8.

3 Réduction arbitraire de notre part, d'une présence plurielle à laquelle s'adresse le scripteur. On sait qu'il parle à ses lecteurs: mais au singulier ou au pluriel, c'est la présence d'un "vous" qui compte le plus ici.

4 F.V. Guyon, "Le Nouveau roman comme critique du roman," Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, I, p. 220.

5 R. Jakobson, Essais de linguistique générale, pp. 28-29.

6 F.V. Guyon, op. cit., p. 222.

7 Homme et homme: C'est là une idée du linguiste G. Guillaume, idée qui a été soumise à une première paraphrase chez Christo Todorov dans son essai "La Hiérarchie des liens dans le récit," Semiotica, 3, 1971, pp. 122-39.

8 Voix: par là, on entend naturellement la catégorie grammaticale.

9 Ce relevé de fonctions cardinales dans La Mise à mort, quoique exhaustif, n'est pas parfaitement complet. Un ordinateur aurait mieux fait le travail. Toutefois, on peut dire avec confiance que, si quelques noyaux ont été omis, cette omission n'aggraverait en rien le bien-fondé de cette analyse. Celle-ci se fonde sur les noyaux dont l'importance réside non pas en ce qu'ils sont, mais en la relation qu'ils entretiennent entre eux.

10 R. Barthes, op. cit., p. 13.

11 Les chiffres renvoient à la liste des fonctions cardinales.

12 R. Barthes, op. cit. pp. 14-15.

- 13 A différencier de la "fonction" de Barthes. Ici, "fonction" a le sens de "rôle", "usage". On a signalé (note 1) que pour éviter toute confusion, on appellera la fonction cardinale "le noyau". Le terme "catalyse" sera utilisé pour la fonction catalyse.
- 14 R. Jakobson, op. cit., pp. 214 - 222.
- 15 D'autres noyaux sont 81, 91, 94 et 115.
- 16 (Noyau 91): "Et moi, je vous épargne tout ce qu'il parut à Anthoine impossible à passer sous silence de Byzance à Chypre,"
- 17 Et aussi les noyaux 130, 137, 138.
- 18 On compte aussi les noyaux 17, 20, 23, 64, 129.
- 19 Mais non pas le degré zéro de l'écriture puisque celle-ci récapitule ce qui a été oublié par la parole.
- 20 Fiction C (voir chapitre I de cette thèse).
- 21 Narration B (voir chapitre I).
- 22 Un premier titre de La Mise à mort. Citons Aragon dans Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit: "Je veux dire comment je suis entré dans ce Roman de Fougère, comme j'ai failli d'abord l'appeler."
- 23 (Noyau 96): "Mais ni de cela, ni de l'invention pure et simple d'Oedipe, ainsi s'intitule, l'ai-je dit? le troisième conte de la chemise rouge, rien ne peut être clair avant la lecture de ces histoires. Pas sûr, entre nous, que cela le devienne après. Je tiens pourtant à remarquer d'abord, avant d'inclure ici Le Carnaval, qu'il y a une chose dont Anthoine n'a pu se retenir."
- 24 (Noyau 97): "J'en reviens donc au Carnaval, et, ce qui semble se justifier par l'épigraphe de Rimbaud à ce qui suit, je ne reconnais plus celui qui parle, cet autre moi, mais un autre à chaque fois que le souvenir vient l'éclairer."
- 25 (Noyau 84): "c'est-à-dire que d'où que je parte, ce serait le désordre des étoiles... tenez, une expression comme ça, il faudrait dix lignes pour s'en sortir. D'où que je parte, je serais écartelé entre mes rayons."

26 (Noyau 77): "Comment voulez-vous qu'on me comprenne? Il me faudrait tout expliquer, dix, je ne sais pas, quinze garçons de mon âge (...) Et dans tout ça, le Dr. Jekyll et Mr. Hyde, je veux dire, à l'envers, Isidore Ducasse et le comte de Lautréamont... ça, au moins, ça exigerait un développement! N'y comptez pas."

27 (Noyau 73): "Je me perds dans le milieu, comprends-tu"

28 (Noyau 74): "On ne peut rien raconter. On croit savoir ce qu'on raconte,"

29 (Noyau 76): "Mais enfin c'est fou, je veux, je veux raconter ce soir-là."

30 (Noyau 78): "Comme tout est compliqué! Vu du milieu."

31 Voir note n° 25.

32 (Noyau 57): "Je vous parlerai peut-être aussi d'une autre sorte d'émotion (...) Ce qui me force à découvrir un autre côté de ma vie, alors que je m'étais promis de le laisser en dehors du Roman de Fougère, parce qu'il s'agit là d'un monde étrange de rapports, lesquels exigeraient des explications sans fin."

33 (Noyau 103): "Vous voyez bien que c'est impossible, qu'il vaut mieux changer de sujet de conversation."

34 (Noyau 128): "Qu'est-ce que je dis? Qu'est-ce que je pense? Où trouver l'excuse, où trouver la confirmation? Confusément, en moi, cette tache rouge: inconsciemment, ou presque, l'idée. Le 3ème conte."

35 (Noyau 141): "Tout cela... où en étais-je? Il suffit d'un rien que je me perde. Tout cela comme les cheveux sur la soupe. En réalité, j'ai la tête ailleurs. J'invente de m'en prendre à ceux-ci, à ceux-là, pour éviter ce qui me dévore. Je dis des mots pour m'égarer. Je me joue et vous joue une pièce."

36 (Noyau 131): "Mon histoire nécessairement ici vue du milieu, comment la comprendrait-on de l'intérieur? Je ne puis passer au dénouement sans m'expliquer. Non que je veuille excuser le meurtre. Vous n'êtes pas mes juges. Tout au plus mes témoins."

CHAPITRE IV

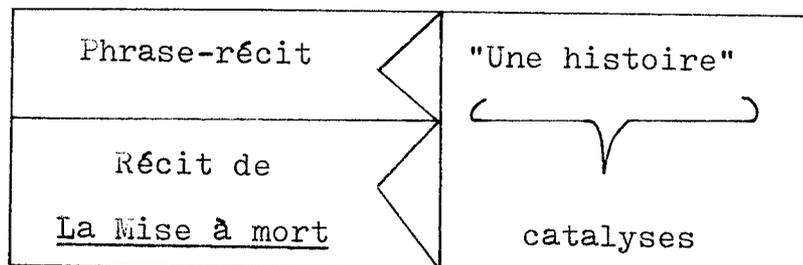
Les Catalyses dans

"La Mise à mort"

L'analyse des noyaux dans le chapitre précédent a donné lieu à l'étude de la première partie de notre phrase-récit qui est "Je vous raconte une histoire". Des six fonctions du langage, seule reste à étudier la fonction poétique qui renvoie au message communiqué.

Dans la phrase-récit, le complément d'objet direct "une histoire" représente l'aboutissement du procès de raconter: il se trouve être, de droit, le message communiqué de La Mise à mort. Ce message ne se limite pas, toutefois, à une intrigue traditionnelle telle que celle proposée dans l'incipit du roman: il est l'amplification du code qui constitue l'histoire de La Mise à mort. "Une histoire" est, donc, un code-message et la fonction poétique du langage gît justement dans cette prolifération fertile de mots qui développera le code en tant que message. Il nous reste à rendre complète l'étude de notre phrase-récit en maintenant la correspondance entre le complément d'objet direct "une histoire" et les catalyses, telle que

démontrée dans le schéma suivant:



On commencera par voir de plus près la nature et le rôle de la catalyse et on procédera ensuite à dérouler les différents rapports entre les niveaux du récit, entre le sujet et l'objet de "raconter" et à analyser l'être, le temps et l'espace comme on l'a indiqué dans le tableau final du deuxième chapitre de cette thèse.

1 - La fonction catalyse:

On a déjà défini une fonction comme catalyse quand elle se trouve en corrélation avec un noyau. En effet, la catalyse constitue l'action qui se passe entre deux noyaux: avec ses semblables, elle forge un palier secondaire où se déploie et s'amplifie l'action de l'écriture dont la présence déjà signalée par les noyaux devient ici, le plus souvent, implicite. Un exemple d'une catalyse serait le passage qui s'étend entre les noyaux numérotés 3 et 4:

"Ses disques, oui. On ne peut pas se faire idée avec

des disques... (...) Une chanson tzigane ou Wagner."¹

La catalyse, comme on le voit bien, se compose aussi d'unités linguistiques. Cette caractéristique qu'elle partage avec le noyau tend à la confondre avec ce dernier et on peut se demander où marquer une limite nette entre noyau et catalyse. Le choix d'un noyau, on le rappelle, repose toujours sur un renvoi direct à l'acte d'écrire tandis que celui d'une catalyse sera de nature arbitraire sans, toutefois, désobéir à deux lois fondamentales:

(i) L'action d'un noyau suit la séquence constituée par les noyaux précédents; elle n'est pas altérée par l'intervention d'une catalyse;

(ii) L' action d'une catalyse peut être une continuation plus détaillée et digressive de l'action dans un noyau auquel elle est liée.

Dans le rôle de révéler l'action de l'écriture, une catalyse est secondaire à un noyau, mais c'est en elle que se déploie l'essence poétique du langage. Les noyaux constituent l'ossature du récit et c'est aux catalyses qu'il appartient d'enrichir cette ossature et d'en faire un espace plein, riche de mots et de sens. En d'autres termes, le code assume une richesse qui le transformera en message.

L'action entre deux noyaux peut être diffusée en plus d'une catalyse. Celle-ci soutient un lien de consécution avec ses semblables. Contrairement aux noyaux qui entretiennent

une relation logique entre eux-mêmes et pour cela, offrent à l'étude un dynamisme de rapports internes, les catalyses dans La Mise à mort, par le fait d'être des unités consécutives², peuvent être classées en deux catégories générales. C'est en fait par leur appartenance à une des catégories que les catalyses auront un rôle plus défini dans l'étude de La Mise à mort. Sans chercher à canaliser la richesse poétique de ce texte, on ne peut, toutefois, éviter, dans une étude structurale surtout, un certain degré de systématisation qu'appelle inévitablement l'étude des catalyses en groupes, étant donné qu'une catalyse en elle-même ne sert pas à grand chose pour l'étude.

Quelles sont ces catégories de catalyses et à quoi servent-elles?

Afin de dégager ces catégories, on a fait l'analyse des catalyses qui se diffusent entre les noyaux faisant partie du premier chapitre de La Mise à mort, intitulé "Le Miroir de Venise".

L'incipit du roman, on le sait, signale la présence d'un scripteur qui raconte une histoire détectée à travers l'usage de la 3ème personne: le scripteur parle de quelqu'un. Il se pose en "auteur omniscient" qui assiste directement à une scène dans un restaurant situé rue Montorgueil à Paris: il voit et entend tout. Les catalyses³ entre les noyaux 1 et 2 se présentent comme confirmation de la présence du scripteur,

le "Je" du premier noyau: elles révèlent en outre, deux aspects de l'acte de raconter. Il y a représentation directe de la scène au moyen du discours direct:

" 'Ne te regarde pas comme cela dans la glace, dit Fougère, - reste un moment avec nous...'

Je ne me regarde pas dans la glace, dit Antoine. "

Il y a aussi description de la scène:

"La scène se passe dans un petit restaurant à l'époque du Front populaire, quand les nappes étaient de linge à carreaux blancs et rouges..."

Mais aussitôt, représentation et description se brouillent quand sans transition remarquable ni l'aide des guillemets, le personnage Antoine dont parle Je-scripteur, assume le rôle de la première personne du singulier:

"Je m'y serais bien plu, j'aurais aimé pour moi ce cadre. Antoine soupira. Il ne pouvait pas se rappeler..."

Le retour à la 3ème personne pour désigner Antoine signale qu'il s'agit là d'une pénétration dans la conscience du personnage. L'omniscience du scripteur est telle qu'elle permet de dévoiler les pensées d'Antoine. Ce jeu entre "Je" et "Il" pour désigner Antoine aboutit finalement à une confusion entre Je-scripteur et Antoine.

"Est-ce que Fougère m'aime? Elle m'aime, pour sûr. C'est-à-dire qu'elle aime une image de moi, qu'elle appelle Antoine."⁴

Ce qui s'ensuit après cette catalyse, découvre un "Je" qui assume et la voix du scripteur et celle d'Antoine. "Je" alors parle et pense comme Antoine. Est-ce Antoine alors qui

tient la plume? On en doute car un peu plus tard, le Je-scripteur se distingue d'Antoine:

"C'était à l'instant que l'histoire de l'homme qui a perdu son image se situait par rapport à un miroir de 1936. Mais cela, c'était le récit, la chose dans sa perspective, qui n'implique pas où se tient l'homme qui écrit"⁵

Je-scripteur se trouvera même impliqué dans l'histoire, à côté d'Antoine:

"Antoine et moi, nous lisions avec passion les journaux, les nouvelles de cette guerre étrange de 1964..."⁶

On a ainsi déjà au commencement du récit, le jeu des pronoms, jeu qui sera plus amplement étudié plus tard quoiqu'on n'ait pu s'empêcher d'en parler ici car cette confusion entre les "Je" joue un rôle essentiel dans la détermination des catégories de catalyses. En effet, le fait que Je-scripteur participe lui aussi à l'histoire qu'il raconte institue les scènes directement racontées en souvenirs remémorés. Ainsi, les moments entre deux prises de conscience de son rôle scriptural, sont ceux d'une distanciation de l'écriture au moyen de souvenirs. Ces derniers seront constamment présents dans La Mise à mort: ils constituent une partie de l'action de raconter qui a lieu quand deux ou plusieurs personnes se parlent, par exemple, quand Antoine parle à Fougère devant sa coiffeuse ou, Antoine à Michel au restaurant. Les catalyses qui désignent des scènes avec personnages sont des catalyses-souvenirs.

Dans ces instances où la description vire à une inté-

riorisation chez Antoine, s'ouvre un espace de pensées où se rejoignent dans le texte Je-scripteur et Je-Anthoine. Puisque ce dernier est aussi romancier (réaliste), ses réflexions portent souvent sur l'art romanesque et sont facilement transmissibles pour appartenir à une autre conscience, celle de Je-scripteur, lui aussi préoccupé par les problèmes du roman. Les catalyses qui reflètent la pensée seront donc des catalyses-pensées. Un exemple d'une catalyse-pensée serait:

"C'est comme il y a des écrivains, ils se donnent un mal à trouver du nouveau, ils font des voyages au diable pour décrire des gens et des paysages (...) et puis prenez, je ne sais pas moi, Colette avec trois mots on est tout de suite entré dans une maison, il y a des coussins sur le canapé, la trace partout des habitudes, une ombre de femme sur des objets vulgaires, je suis pris, je ne peux plus partir."⁷

Pour récapituler cette partie, on dira que les catalyses qui annoncent la présence implicite de l'écriture dans La Mise à mort se répartissent en deux catégories: les catalyses-souvenirs et les catalyses-pensées.

Ces deux catégories avec les noyaux permettront une distinction plus claire entre les quatre niveaux du récit (relevés dans le chapitre 1 de ce travail). Ces quatre niveaux ont été nommés comme suit:

- 1) Narration A (La Mise à mort, oeuvre composée);
- 2) Narration B (le scripteur à sa tâche);
- 3) Fiction C (l'histoire de Fougère et ses amants);
- 4) Fiction D (les problèmes de l'art romanesque).

Les noyaux ont donné les deux faces de la narration - la Narration A qui est celle de l'oeuvre déjà composée et la Narration B qui est celle de l'oeuvre en train de prendre forme sous la main du scripteur. Les catalyses continuent le dévoilement de la narration B tout en donnant naissance à une Fiction C qui est celle commencée dans l'incipit du roman, fiction où l'on rencontre Fougère, Anthoine et le scripteur lui-même. Cette Fiction C est désignée par les catalyses-souvenirs. A l'intérieur de la Fiction C, on assiste aux réflexions d'Anthoine sur sa situation d'homme-qui-a-perdu-son-image et aussi sur sa situation d'écrivain réaliste. Ses pensées coïncident avec celles du Je-scripteur et amènent la réalisation d'une Fiction D qui se dévoile à travers les catalyses-pensées sous forme d'écrivains et de textes appartenant au Monde Réel qui provoquent réflexions et discussions chez les personnages de la Fiction C. Cette permutation entre les niveaux du récit sera élaborée un peu plus loin. Pour l'instant, il suffit de faire voir au moyen d'un simple tableau le rôle des noyaux et des catalyses dans le dévoilement des niveaux:

	Narration A	Narration B	Fiction C	Fiction D
Noyaux	X	X		
C-Souvenir		X	X	
C-Pensée			X	X

Ce tableau sera d'autant plus clair si l'on tient compte du fait que la Fiction D n'est pas un aboutissement mais renvoie aussi au premier niveau (Narration A). Ce dynamisme entre les niveaux du récit permet de voir que si la catalyse-pensée naît sous la Fiction C et est reflétée dans la Fiction D, elle peut aussi s'étendre jusqu'à la Narration A et même à la Narration B. L'analyse suivante s'efforcera d'explicitier ces rapports entre les niveaux du récit.

2 - Les niveaux du récit ou le rapport "raconte" ↔ "une histoire":

(i) Explicitation des niveaux:

Le dédoublement de la narration en miroir et image a été déjà esquissé dans l'étude des noyaux. La Mise à mort est un texte qui participe à la fois de l'être et du devenir: il est, et en même temps, il se fait.

Le devenir du texte donne deux situations du scripteur: celle où l'acte de raconter a lieu au niveau de l'écriture (c'est-à-dire, la Narration B) et celle où raconter devient représentation au niveau du souvenir (qui est la Fiction C engendrée par la Narration B). La lettre à Fougère sur l'essence de la jalousie illustre bien ce point. La double nature de "Je", le scripteur ou Anthoine, est présente au début car on sait que l'amant de Fougère est Anthoine tout en étant conscient aussi de cette main qui écrit:

"Pourquoi cette lettre suivrait-elle fidèlement la chronologie du récit, d'un récit qui raconte des faits de 1939, mais n'est pas écrit en 1939."8

"Je" est le scripteur qui raconte mais "Je" peut aussi être Anthoine dont la lettre écrite à Fougère est ici représentée. La confusion provient de l'existence de deux présents dans le roman: le présent de l'histoire et le présent du discours. Ainsi, cette lettre à Fougère fait partie de la Narration B (quand "Je" transparait comme scripteur) et de la Fiction C (quand "Je" est Anthoine Célèbre).

On remarque aussi que cette lettre commence avec

"Je n'ai jamais pu traduire la 'Lettre à Tatiana': les mots en sont trop simples pour passer d'une langue à l'autre."9

Début intéressant qui, par ces réflexions, introduit une oeuvre russe Eugène Onéguine de Pouchkine. Celui qui écrit la lettre se sert d'un autre texte pour approcher son sujet de biais: c'est là, d'après nous, l'apparition d'une autre fiction naissant de la Fiction C. A mesure que la lettre assume un ton plus intime, s'amplifie encore plus le besoin de se justifier au moyen d'autres récits:

"Tu crois connaître la part qui fut la mienne à notre vie, et tu veux ignorer ma jalousie? Il faudrait que je te fasse récit de l'indicible, de cette perpétuelle insomnie d'aimer."10

Et "Je" introduit alors l'anecdote du boxeur-champion qui se suicide après une défaite pour la seule raison qu'il ne veut pas être indigne de l'amour de sa femme. C'est cet usage de récits ou de textes autres que le sien qui éclaire

une nouvelle fiction naissant de la Fiction C. Cette nouvelle Fiction D contient le plus souvent, des réflexions sur les aspects techniques de l'art romanesque en général et renferme en soi tout un monde littéraire qui dépasse le cadre du livre puisque c'est un monde hérité par ceux qui s'adonnent à la littérature (y compris, le lecteur). La Fiction D renferme une partie du monde référentiel où ont effectivement existé les figures connues de Shakespeare, Pouchkine, Gorki, R.L. Stevenson, L. Aragon (en personne!) et d'autres. C'est par cet aspect du "monde réel" incorporé dans le récit que ce 4ème niveau, le plus éloigné de celui de la narration reflète justement ce 1er niveau (de la Narration A) où transparait sans contestation possible la présence d'Aragon en tant qu'auteur de La Mise à mort, roman publié en l'an 1964 de notre ère et qui va trouver sa place parmi les oeuvres d'un Shakespeare, d'un R.L. Stevenson, d'une Elsa Triolet.

(ii) Le jeu de miroirs entre les niveaux:

La permutation des 4 niveaux du récit de La Mise à mort est donc justifiée: sous le vernis de l'écriture qui donne au récit une illusoire uniformité, s'effectue une constante activité de miroirs et de reflets entre narration et fiction où chaque niveau en engendre un autre. Le tableau suivant illustre cette permutation dans La Mise à mort:

Miroir	Reflet
Narration A (<u>La Mise à mort</u> : oeuvre composée)	Narration B (Je-scripteur à sa tâche; le devenir du récit)
Narration B (Je-scripteur devant son texte)	Fiction C (L'histoire de Fougère, d'Anthoine qui est aussi celle des souvenirs de Je-scripteur).
Fiction C (Anthoine, l'écrivain réaliste et l'homme qui a perdu son image)	Fiction D (Problèmes de la création romanesque vus à travers des textes extérieurs à <u>La Mise à mort</u> . Présence du monde référentiel?)
Fiction D (Monde référentiel: Shakespeare, etc.)	Narration A (Louis Aragon, auteur de <u>La Mise à mort</u> .)

Ceci démontre que fiction et narration dans La Mise à mort renvoient à un seul et même sujet: l'écriture. La fiction devient en quelque sorte la métaphore de la narration.

L'interaction entre les deux premiers niveaux du récit a été suffisamment éclairée dans l'analyse des noyaux. Le jeu entre les niveaux B et C se dévoile à travers la constante ambiguïté de l'identité de celui qui écrit : "Je" se pose tantôt comme scripteur et tantôt comme Anthoine. Le chapitre qui suit la première lettre à Fougère s'intitule: "Le Miroir Brot". Ce chapitre commence sur le niveau de la narration B où Je-scripteur continue son récit et raconte son passé quand il s'appelait Alfred. Ce niveau de la narration cède le pas aux souvenirs sans tout à fait disparaître¹¹ pour ensuite se confondre avec eux: en effet, la "seconde lettre à Fougère où il est question d'une glace sans tain" pourrait être, au début, représentation d'une lettre d'Anthoine mais qui se révèle être l'oeuvre de Je-scripteur (Alfred) qui parle d'Anthoine:

"Remarque, il serait possible de jouer autrement de la glace, dire que d'ici où je suis, je vois de l'autre côté Anthoine qui ne me voit pas. Ou réciproquement? Anthoine, je ne suis pas censé te le dire, ne peut pas me voir dans la glace puisqu'il ne s'y voit pas."¹²

Alors le "Je" qui a écrit cette lettre ne serait donc pas Anthoine mais Alfred, l'homme aux yeux bleus que Fougère ne veut pas tutoyer:

"Mais qu'est-ce que tu peux bien écrire comme cela tout le temps, Anthoine? Ah, pardon, mon ami, je n'avais pas vu que vous aviez les yeux bleus..."¹³

Ainsi commence la "Digression du roman comme miroir", commencement qui pourrait aussi être fin de cette seconde lettre qu'Alfred dédie à Fougère. L'ambiguïté s'éclaire toutefois à mesure que progresse la lecture: c'est, en effet, Je-scripteur, l'homme aux yeux bleus qui, du point de vue de la narration B, décrit cette scène qui a eu lieu entre Fougère et lui. Cette confrontation se développe "en direct": le scripteur s'efface devant le souvenir de la scène qui contient en germe une autre histoire où Fougère devient Ingeborg, une lectrice qui écoute et critique les vues romanesques d'Alfred. Alors les deux niveaux B et C se confondent au point où il devient impossible de séparer le ton didactique du scripteur devant son texte et celui plus "conférencier" d'Alfred devant Ingeborg. Un exemple frappant s'offre avec la lecture¹⁴ des commentaires faits par Alfred sur Alice au pays des merveilles où c'est seulement l'intervention d'Ingeborg qui la replace, elle, et en même temps, Alfred, sur le niveau des souvenirs. La présence d'Ingeborg rappelle que les commentaires sur Lewis Carroll et son livre, ne proviennent pas directement de la lutte entre le scripteur et son texte, mais d'une confrontation entre Alfred-scripteur et Ingeborg-auditrice.

Alfred tente de faire croire que cette "Digression du roman comme miroir" n'est composée ni avant la confrontation entre Ingeborg et lui, ni après: elle s'est faite durant la discussion et remémorée sur papier après:

"Donc je vais inventer cette 'Digression du roman comme miroir'... je ne l'ai pas écrite, je prends mon manuscrit, je fais mine d'y chercher des pages, j'en mets de côté un petit paquet vraisemblable, je tousse un peu, je me donne l'air de dire: je parle, je ne lis pas, je ne suis pas les lignes d'un manuscrit, je mets un masque de lecteur."¹⁵

Alfred se désigne comme improvisateur d'une autre ligne de récit qu'il va naturellement incorporer dans son Roman de Fougère. En tant que tel, il devrait maintenir la distance entre Ingeborg et lui par "Vous" mais brise la règle du jeu en tutoyant celle qui l'écoute et le lui reproche:

"Vous mêlez tout, - répète Ingeborg - et que dirait Anthoine s'il vous entendait me tutoyer?"¹⁶

Techniquement, c'est Ingeborg qui, en demandant à lire un extrait du manuscrit d'Alfred, rétablit la distance entre eux. Elle congédie Alfred pour lire un conte écrit par Anthoine. La présence d'Alfred s'éclipse devant une représentation de la lecture du conte Murmure: le moment de la lecture d'Ingeborg et celui du lecteur se superposent; le lecteur fictif et le lecteur non-fictif¹⁷ (dont le scripteur sollicite l'approbation) ne sont qu'un pendant cette lecture de Murmure. Cette confusion des deux niveaux de la Narration B et de la Fiction C rend encore plus évident le rôle symbolique plutôt que caractériel d'Ingeborg. La représentation de Murmure annonce aussi un autre niveau du récit qui est celui du conte, tant par sa présentation formelle qui le range parmi ces autres récits distincts du Roman de Fougère que par le fait qu'il est dit écrit par Anthoine. Il s'agit évidemment du

niveau de la Fiction D qui se développe très rapidement à mesure que s'avance la Fiction C; celle-ci se voit investie de cette deuxième fiction qui semble faire partie d'elle.

En fait, quel est ce rapport dynamique institué entre la fiction nouvelle-née (D) et la fiction-mère (C)?

L'anecdote du boxeur contée dans la première lettre à Fougère ouvre une dialectique entre les deux niveaux de la Fiction, dialectique d'échange d'un niveau à l'autre qui se poursuit jusqu'au dernier chapitre du roman avec une symétrie étonnante. En effet, le récit tragique du boxeur-champion qui se suicide pour sa femme devient celui de Fougère quand elle prend la place de cette femme aimée devant laquelle le boxeur se tire une balle dans la tête:

"imagine-le, imagine que tu vas à sa rencontre, que tu sais à suffisance en lui cette douleur pour y donner l'accueil de la femme, (...) Et hier encore, alors qu'il ne semblait songer qu'à sa forme avant le combat, à sa force... et tout à l'heure dans la voiture, avec cette voix tranquille parlant à son manager, impossible de te rappeler cette phrase fugitive, dite avant de monter sur le ring, qui t'avais paru bizarre... tu ne t'en souviens pas..."¹⁸

Les éléments des deux fictions s'interchangent¹⁹: premier signe de la présence nécessaire de la Fiction D à l'intérieur de la Fiction C qui s'en trouvera modifiée. Le chapitre trois du roman englobe les épisodes du passé d'Alfred quand il avait fait la connaissance d'un Christian Fustel-Schmidt. Celui-ci souffrant apparemment d'une phobie de miroir a essayé d'expliquer à Alfred, au moyen d'un roman de celui-ci traitant

des hommes-doubles²⁰ et du Dr. Jekyll et Mr. Hyde de R.L. Stevenson, qu'il existe "un troisième homme" et même toute une série de personnalités chez un seul être. En ce sens, la Fiction C élabore une théorie déjà exposée dans des textes connus. Dans la seconde lettre à Fougère, c'est cette fois une citation de La Tempête de Shakespeare qui va provoquer la rédaction d'une missive où rêve et réalité constituent l'être:

"Nous sommes de l'étoffe même dont sont faits les rêves, et notre petite vie est entourée d'un sommeil..."²¹

Cette citation donne lieu à l'expression par métaphores de la solitude de chaque homme puisqu'il y a toujours une partie de lui, l'arrière-chambre isolée par une glace sans tain, qui demeure inaccessible aux autres. Se souvenir de la vie passée ensemble avec celle qu'il aime, c'est aussi pour celui qui écrit la lettre une façon de rêver et de revivre la beauté de la vie:

"Et la vie? Il fait beau, mon amour, il fait beau dans la vie. Il fait beau dans l'amour. Il n'est parole qu'il fait beau, les yeux ouverts, les yeux fermés, même à cet homme de blessure que je suis, que je fus tout le temps d'avant toi, et le temps de t'aimer. Si beau, si bleu, si pur et si profond que c'en est à se perdre, à refuser à croire avoir jamais rêvé."²²

Ainsi, toute cette lettre inspirée de ce rêve shakespearien qu'est La Tempête devient un appel à revivre le passé pour faire renaître l'amour de Fougère. La citation de La Tempête assume une signification nouvelle et s'épanouit pour devenir poésie de cette lettre destinée à l'aimée.

Dans le chapitre suivant, "Digression du roman comme miroir", la présence d'Ingeborg crée, comme on l'a vu, une situation d'échange de points de vue sur l'art romanesque remontant jusqu'au XVème siècle quand déjà la technique romanesque comptait pour un Jean Bueil dans sa composition de Le Jouvencel. Il y a dans ce roman le jeu des identités de l'auteur, qui distingue celui qui écrit et celui qui agit dans le roman. Le passage "A travers le miroir" de Alice au pays des merveilles de L. Carroll est commenté pour l'usage du miroir séparant le pays merveilleux de la réalité, désignant ainsi la constitution à la fois vraie et fausse d'un personnage :

"Ainsi il y a roman quand le mensonge et la réalité cohabitent dans un personnage qui peut être Anthoine ou moi, peu importe."²³

Ces oeuvres sont comme une justification pour Alfred-scripteur qui recherche des échos dans l'héritage littéraire, et la scène dans Alice au pays des merveilles où le Roi Blanc écrit ses mémoires malgré lui (puisque c'est Alice qui tient son crayon), est un avertissement au lecteur de La Mise à mort de ne pas prendre le récit pour un processus à sens unique, de l'auteur à l'oeuvre: c'est que l'auteur aussi peut être raconté par son texte mis en marche. Ici placé à l'intérieur de la Fiction C, la Fiction D sert de miroir aux problèmes traités dans la composition de La Mise à mort. La discussion entre Ingeborg et Alfred se termine avec Ingeborg s'installant pour lire Murmure, conte écrit par Anthoine mais qu'Alfred

prétend être le sien. Ingeborg ne veut plus discuter: elle réclame quelque chose à lire. Dans l'espace de la lecture de ce conte, les Fictions C et D se superposent: Ingeborg lit et en même temps, se déroule un conte d'autrui écrit par Antoine Célèbre, l'écrivain réaliste. Ce conte, élément de la Fiction D puisque c'est l'oeuvre d'un autre va provoquer des réflexions sur "le miroir qui (me) devient roman où les choses passent à l'état de fiction" et une réaction d'amant jaloux chez Alfred quand Ingeborg lui rend Murmure sans aucun commentaire. C'est à cet instant qu'il considère Antoine comme l'ennemi:

"Aussi, parce que le principal ennemi m'est forcément ici Antoine, est-ce d'abord de lui que je veux arracher le miroir."²⁴

Ensuite Alfred prend Le Carnaval pour le lire et cette lecture engendre l'idée de meurtre chez le jaloux:

"L'idée de tuer Antoine fait en moi des progrès, elle s'installe."²⁵

Il décide de ne pas donner Le Carnaval à Ingeborg, ce qui n'empêche tout de même pas le conte de provoquer chez Alfred des réflexions rapprochant roman et musique, et d'en discuter avec Ingeborg, autorité musicale puisqu'elle est cantatrice célèbre. Au cours de cette deuxième discussion, ils parlent des romans d'Elsa Triolet d'où Alfred croit avoir emprunté "le jeu d'Antoine", ce qui dévoile la jalousie d'Alfred aux yeux de Fougère qui se moque de lui. Désespérément, Alfred

prend la terrible décision de tuer Antoine:

"Je n'en peux plus, Antoine, je vais te tuer."²⁶

Ceci mènera au dénouement où Antoine effectivement a pris vie en dépit d'Alfred qui veut s'en débarrasser.

Entre les Fictions C et D, on l'aura déjà deviné, s'est institué le jeu de l'intertextualité. La Fiction D contenant pour la plupart des oeuvres préexistantes à La Mise à mort parvient à contrôler le développement de la Fiction C. L'exemple frappant est offert par les contes: Alfred, l'amant jaloux penche peu à peu vers le meurtre et la progression se voit à chaque étape qu'offre un conte. A ce point, on note que la Fiction D qui, au début donnait une perspective plus profonde à la Fiction C, est parvenue à s'y incruster au point d'être indispensable au développement de la Fiction-mère. Mais il est tout aussi vrai que dans la Fiction C qui a donné naissance à la Fiction D, les oeuvres et auteurs cités, quoique bien connus, prennent une allure différente dans La Mise à mort: on ne prend pas connaissance de toute La Tempête ni de Dr. Jekyll et Mr. Hyde en entier. Ces textes offrent à La Mise à mort ce qui lui est pertinent et, ce faisant, acquièrent une identité nouvelle, non dévoilée avant leur participation dans le récit. Aussi, la jalousie dans Othello se trouve-t-elle ré-explorée quand Alfred voit le jaloux incarné non par Othello, mais Iago, l'instigateur du crime. On relit Jean de Bueil pour y découvrir ce qu'auparavant on aurait

traité sommairement, (le problème des personnages, par exemple), et Alice de Lewis Carroll encore une fois, dépasse sa fonction de conte pour enfants pour devenir oeuvre profonde à valeur artistique. Toutes ces oeuvres se dépassent en assumant la modernité: elles ne sont pas figées mais subissent une évolution dans le temps. La Fiction D ne se distingue pas seulement par son interaction avec la Fiction C; elle possède de plus son mouvement en avant dans le jeu de miroirs entre les niveaux du récit. En tant que miroir, la Fiction D renvoie à la Narration A.

La Mise à mort, oeuvre composée, n'est plus récit unilatéral. Elle s'élève aux propositions tridimensionnelles du livre grâce au dynamisme présent entre les niveaux du récit. On assiste à l'autoportrait d'un roman qui est à la fois miroir et reflet: pour connaître La Mise à mort, ce livre-miroir qu'on ouvre pour lire, on fera d'abord connaissance avec le livre-reflet, "sujet" du livre-miroir qui présuppose alors un temps et un espace tout particuliers au récit.²⁷

3 - Les personnages du récit ou le rapport "Je" ↔ "une histoire":

Il est incontestable que l'un des problèmes romanesques reflétés dans La Mise à mort est celui de l'identité de l'auteur. Les textes qui sont discutés dans ce roman, notamment ceux mentionnés au cours de l'analyse de l'intertextualité

entre les Fictions C et D, justifient et accentuent le jeu de miroirs établi entre l'auteur et ses personnages.

Ce n'est pas la peine de dire que "Je" dans La Mise à mort est Louis Aragon: on ne le sait que trop. L'essentiel ici, c'est que l'auteur institue un mensonge ("Je est un autre") qui le sépare de ce qu'il raconte afin de pouvoir explorer justement les liens infinis qui le rattachent à l'objet de son écriture. C'est en ouvrant un champ d'exploration que l'auteur pourra se mieux connaître et se rendre compte aussi du pouvoir des mots sur lui. Dans La Mise à mort, celui qui dit "Je" ne doit donc pas, à première vue, être confondu avec Je-l'auteur pour la simple raison linguistique qu'en disant "Je", celui qui parle détache une partie de lui "pour lui attribuer un temps, un espace, des modalités autonomes et distincts du temps, de l'espace, des modalités de son existence parlante."²⁸ Le "Je" dans l'incipit du roman renvoie à cet autre moi qu'est le scripteur: il existe déjà une distance psychique entre l'auteur et le scripteur. Je-scripteur s'adresse à une 2ème personne et parle d'un tiers: on a déjà tenu compte de l'ambiguïté de la 2ème personne et du flux des rapports entre elle et "Je".²⁹ Celui-ci parle de troisièmes personnes qui sont "les personnages" de son histoire: en un sens, le rapport qui lie le sujet de raconter à son objet dérive principalement du dédoublement constant du "Je" en d'autres êtres qui peuvent aussi dire "Je". Comme le dit Guiraud³⁰, "on

pourrait évidemment concevoir un plus petit ou un plus grand nombre de personnes dans le discours: la distance psychique entre le sujet parlant et les autres êtres est infiniment variable."

Les personnages de La Mise à mort ne représentent pas en eux-mêmes l'existence d'êtres psychologiques calqués sur la réalité extérieure. En effet, si l'on essaie dès le début du roman de distinguer la forme d'un être disant "Je", on ne parvient qu'à discerner un jeu d'apparition et d'effacement établi entre Je-scripteur et Anthoine qui dit "Je". Un peu plus loin, le scripteur se distingue d'Anthoine en s'appelant Alfred qui, en fait, peut être Anthoine dans sa jeunesse; mais on voit aussi qu'il y a décalage quand Alfred et Anthoine se parlent et deviennent jaloux l'un de l'autre pour l'amour de Fougère. Quoi de plus terrifiant pour Alfred que de constater l'existence "palpable" d'Anthoine dans la scène finale?

A moins que La Mise à mort ne soit de ces contes de fées, où la part du merveilleux est acceptée d'emblée, on tend à être dupe de l'illusion du réel proposée dans un roman qui se dit "réaliste". Nul ne conteste la part du fantastique dans un roman, mais on accepte moins spontanément le manque de cohérence dans ce roman à l'allure réaliste. En fait, les personnages ne sont pas pris dans une intrigue chargée d'exploits, de rebondissements, de surprises: sur ce point, elle reste faible. Par contre, l'intrigue se vivifie d'échanges

verbaux, de réminiscences, de réflexions, d'écriture et de lecture. C'est donc, au discours que se subordonne l'action des personnages, et c'est justement le discours qui permettra de définir "Je" à chaque fois qu'il est énoncé³¹. Le pronom personnel "Je" n'a pas de domicile fixe: il désigne tantôt le scripteur, tantôt un des personnages. "Vous" de même comporte une certaine ambiguïté tandis que "Il", la personne dont on parle et qui appartient à l'histoire que "Je" raconte, se multiplie en autant d'identités qu'il existe de personnages dans l'histoire. Le mystère du miroir Brot se trouve en un sens, démystifié: les trois images constituent la trinité de communication "Je" - "Vous" - "Il" qui peut se multiplier en une infinité d'images.

Qu'est-ce qui fait un personnage dans La Mise à mort ? Quelles en sont les caractéristiques? Une chose est sûre: c'est qu'il n'est déterminé ni par ses aspects physiques ni par un trait psychologique particulier. Alfred n'a que ses yeux bleus pour le contraster avec Anthoine: on devine son âge avec difficulté mais on sait qu'il écrit. Fougère chante, quand elle parle à Alfred, elle est Ingeborg. Anthoine pense à son image perdue. Le personnage est d'abord désigné par ce qu'il fait: "Je" écrit, "Vous" lit, "Il" aime, etc., et par ce fait, le pronom personnel sera connu sous le terme actant³². L'actant est un espace vide qui définit une classe de personnages par ce qu'ils font. En même temps, il ouvre un champ

de fonctions (ce que les personnages font) qui peuvent être appelées des rôles³³. Les rôles, à leur tour, peuvent être joués par des acteurs³⁴ qui sont susceptibles d'être individualisés au moyen de noms propres. Chaque acteur peut assumer un ou plusieurs rôles.

Le tableau suivant est une tentative de représenter ces 3 aspects qui déterminent un personnage de La Mise à mort:

Tableau des 3 aspects

présents dans

-la création

des personnages de "La Mise à mort"

Niveaux du récit	Actants	Rôles	Acteurs
A	Je	Scripteur	Alfred/Aragon
	Vous	lecteur	
B	Je	scripteur amant	Alfred/Anthoine
	Vous/Tu	lectrice/amante	Fougère
C	Je	amant écrivain réaliste l'homme au miroir le jaloux l'agresseur	Alfred/Anthoine
	Vous/Tu	lectrice chanteuse amante	Ingeborg/Fougère

		amant écrivain réaliste l'homme au miroir le jaloux l'agresseur	Anthoine/ Christian/ Michel
D	Je	scripteur-critique	Alfred
	Vous	auditrice-lectrice	Ingeborg
	Il/Elle	écrivain-poète amant l'homme au miroir le jaloux l'agresseur	Gorki/L.Carroll/ J.de Bueil/Charles Lamb/ L.Aragon Elsa Triolet J.F. Struensee P. Houdry le boxeur Oedipe Othello Iago Alice etc.

a) Elaboration des trois aspects: actant - rôle - acteur:

Les actants "Je" et "Vous" sont présentés sur les quatre niveaux du récit et à chacun de ces niveaux, ils produisent de nouveaux rôles. L'actant "Il/Elle" est présent sur les niveaux C et D.

Certains des rôles se répètent sur deux ou plusieurs niveaux: par exemple, le rôle de scripteur existe sur les niveaux A et B, celui d'amant sur les niveaux B, C et D. On note aussi qu'au niveau C, les actants "Je" et "Il" produisent les mêmes rôles, ce qui fait qu'une 3ème personne peut assumer l'usage de "Je" et celui qui dit "Je" peut prendre le statut de la 3ème personne tel Antoine, au début du roman, quand il raconte et est raconté par le scripteur.

Les acteurs sont ceux qui ont reçu statut de personnages au moyen d'un nom propre: Alfred, Antoine, Fougère, etc. Le nom propre concrétise, individualise en quelque sorte un rôle donné: aussi, le rôle de scripteur est-il rempli par un nommé Alfred, mais rien n'indique qu'il soit le seul à jouir de ce statut; en fait, le dénouement mystérieux de La Mise à mort laisse croire qu'Alfred n'est pas le seul à s'aventurer dans une entreprise scripturale. Le rôle d'amant permet plus d'acteurs car il englobe non seulement Alfred et Antoine, mais aussi les personnages racontés qui participent à l'acte

d'aimer: le boxeur, Louis Aragon, Struensee, Othello, etc. Mais un acteur peut aussi jouer plusieurs rôles: Alfred est scripteur, amant, jaloux, etc.

b) Mise en action des "personnages" de "La Mise à mort":

Défini par les trois aspects mentionnés ci-dessus, le concept de personnage s'installe au niveau du discours³⁵:

"Je", l'actant, sera projeté en ses différents rôles au moyen des énoncés contenant "Je". Je-scripteur est ainsi nommé parce que le discours indique son activité qui le constitue.

On a déjà indiqué comment "Je" (au niveau B) peut être soit Anthoine soit Alfred. Il faut ajouter que cette confusion subsiste parce que l'actant "Je" conceptualise d'abord deux rôles à remplir: celui de scripteur et celui d'amant. En effet, au chapitre I, "Je" semble lui aussi charmé par la voix de Fougère: à un certain moment, on ne sait plus faire la distinction entre Alfred et Anthoine car "Je" parle comme scripteur (il s'adresse à son lecteur) et comme Anthoine qui s'émerveille devant le chant de Fougère. Le passage suivant serait une illustration de cette confusion totale:

Elle chante. Vous ne l'avez jamais entendue? Ses disques, oui. (...) Les gens me l'envient, Fougère, pour son élégance, le goût, ce dont elle s'entoure, cet extraordinaire talent de donner vie aux choses."³⁶

Mais cette confusion est, après coup, éclairée: "Je" n'est pas une seule et même personne; "Je" indique la présence

au niveau B, de deux acteurs: Antoine et le scripteur qui, on l'apprend plus tard, s'appelle Alfred. Ainsi, les moments où l'on ne peut distinguer ces deux acteurs indiquent qu'Antoine, connu sous le rôle d'amant, participe aussi au rôle de scripteur; de même, Alfred pris pour le scripteur, est aussi amoureux de Fougère. Antoine et Alfred sont alors des acteurs assumant et le rôle de scripteur et celui d'amant. Les acteurs peuvent être matériellement instables: ils obéissent, néanmoins aux rôles qu'ils jouent et qui les déterminent plus que leurs noms propres. La lettre à Fougère sur la jalousie confirme le rôle d'amant d'Alfred bien que son amour ne soit pas payé de retour et qu'il souffre.

Au niveau C du récit, Antoine qu'Alfred raconte, assume au cours de ses réflexions, l'usage de "Je". En ce faisant, il introduit deux autres rôles: l'écrivain réaliste et l'homme au miroir. Durant son "monologue intérieur", il est obsédé par la perte de son image dans le miroir: il se remémore une fois où Fougère l'a surpris devant la glace. En même temps, il réfléchit sur son métier d'écrivain réaliste interviewé à la radio. Alfred, pendant ce temps vit au temps des souvenirs: il revit ce passé où Fougère partageait son amour (la seconde lettre à Fougère) et il se souvient de sa rencontre avec Christian Fustel-Schmidt qui lui aussi, semble avoir des problèmes avec son miroir Brot: il s'y voit multiplié. Peu à peu, Alfred devient jaloux et de Christian et

d'Anthoine qui se posent comme ses antagonistes pour l'amour de Fougère. L'état de jalousie empire tellement qu'Alfred pense avec obsession se débarrasser de son rival principal Anthoine que Fougère tutoie. En tant que "Je", Alfred joue sur ce niveau C, plusieurs rôles: il est l'amant, le jaloux et l'agresseur en puissance.

Rivaux pour l'amour de Fougère, les trois acteurs Anthoine, Alfred et Christian peuvent coexister, se parler, aller ensemble au concert Othello de Sobatchkovski. Leurs noms importent moins que leur rôle: en fait, leur rencontre dans le texte ne devrait pas être si choquante qu'on ne le pense. A partir du niveau C, on remarque sinon une répétition, du moins une ressemblance des rôles des actants "Je" et "Il". L'actant "Il" désigne aussi Anthoine, Christian et Michel quand le scripteur parle d'eux. Anthoine aussi arrive à jouer les rôles du jaloux et de l'agresseur:

"J'ai brusquement compris l'impensable: c'est arrivé, Anthoine est jaloux de moi. Pour qu'il m'ait tout à l'heure appelé Iago..."³⁷

Et quant à l'agression d'Alfred, on ne saurait dire s'il était l'attaquant ou si c'est Anthoine qui l'a attaqué: c'est tout de même Alfred qu'on découvre baignant dans son sang. Christian, en tant que 3ème personne, est aussi acteur de plusieurs rôles: il est don juan des femmes; il est aussi l'homme au miroir puisqu'il s'inquiète de cette polyvalence de son image dans le miroir. Quant à Michel, il figure au

début comme l'écrivain réaliste qu'est le journaliste: quoi de plus terre à terre que de recueillir les nouvelles journalières de ce monde qui tourne? Au cours de sa conversation avec Anthoine au restaurant, Michel mentionne le rôle diabolique du "retoucheur" qui ne peut laisser un article journalistique tel qu'on l'a préparé. Sa préoccupation au sujet du "tueur" laisse voir en Michel la mentalité de l'écrivain qui se croit réaliste en mettant sa foi en des stéréotypes: le tueur lui a paru tueur parce qu'il en a l'air.

On ne peut nier alors qu'il y ait similarité entre les actants "Je" et "Il". Christian et Michel parlent eux aussi en lère personne dans le roman. Cela indique que "Il" est une représentation plus lointaine de Je-l'auteur: c'est encore une part de l'auteur qui est personnalisée et jouée avec la participation d'acteurs; c'est un "Je" objectivé qui approfondit encore la distance psychologique entre l'auteur et son texte. Voilà explicité le rapport entre le sujet de raconter et son objet, l'histoire.

Au niveau D, l'actant "Je" définit le rôle de scripteur en tant que critique, assumé par l'acteur Alfred, vis-à-vis d'une auditrice-lectrice Ingeborg. Le rôle d'amante se distingue nettement de celui de lectrice car si Fougère est le nom d'intimité pour la femme aimée et qui aime, Ingeborg, nom chargé d'or, désigne un rôle de dame qu'Alfred vouvoie³⁸.

L'actant "Il" ici offre les mêmes rôles que ceux du niveau C à l'exception du rôle d'écrivain qui n'a pas l'épithète présomptueux de "réaliste". Les acteurs qui jouent ce rôle sont tous des écrivains connus dans le monde littéraire. En un sens, Anthoine fait partie de cette lignée d'écrivains sauf qu'il se dit appartenant à une tradition appelée le réalisme. Alice, dans l'oeuvre de Lewis Carroll, est la petite fille qui fait plus qu'un Anthoine ou un Christian: elle traverse le miroir et pénètre dans un monde fantastique mais gouverné, en réalité, par une logique étonnante.

L'amant, c'est le boxeur qui se suicide, Pierre Houdry dans Le Carnaval, J.F. Struensee dans Murmure, Freddy alias Oedipe, et aussi ce méd.-aux. Louis Aragon que Houdry aperçoit au concert à la salle Gaveau, accompagné de sa femme (qui d'autre qu'Elsa Triolet?) qui est aussi l'incarnation féminine de l'actant "Il" puisqu'Alfred et Ingeborg discutent les oeuvres romanesques de la femme écrivain Elsa Triolet. Othello et Iago, personnages shakespeariens, deviennent acteurs jouant le rôle du jaloux. Dans ce rôle, "Il" renvoie à "Je" parce qu'à certains moments, Othello et Iago agissent en lère personne à travers Anthoine et Alfred. Le collage, si l'on veut, permet aux acteurs incarnant le jaloux sur les niveaux C et D, de changer aussi d'identités. Dans le 3ème conte, Oedipe est meurtrier au-delà même de l'acte gratuit: il tue sans connaître la victime ni le lieu. Othello et Iago aussi ont leur

part dans le rôle d'agresseur; leur agression se déployant via Alfred et Anthoine. On a déjà vu qu'il y a intertextualité entre les niveaux C et D; plus important encore est le renvoi de l'image A dans le miroir D qui justifie pleinement la présence d'Aragon en tant qu'acteur au niveau A du récit. Le saut de D à A, c'est aussi Pierre Houdry apercevant Aragon et Elsa au concert Richter, c'est se situer dans le monde du texte pour regarder le monde "réel". Ainsi, Aragon est d'abord, acteur de l'actant "Il" au niveau D, puis devient acteur dans le rôle du scripteur au niveau A. Il n'incarne toutefois pas totalement l'actant "Je": il partage son oeuvre, on le sait, avec Alfred connu comme Je-scripteur. Dans le monde de La Mise à mort, oeuvre composée, Aragon n'a pas plus d'importance que les autres acteurs. Comme eux, il est figurant dans le monde du texte qui, par sa souplesse poétique, est beaucoup plus vaste et plein de vérités que le monde réel qui aurait dû l'englober mais qui en est englobé. Le monde réel fait alors partie de La Mise à mort. En d'autres mots, Aragon lui-même nierait une maîtrise totale sur son texte: tel Alfred, il est dirigé par son texte, ses personnages. L'entreprise scripturale n'est jamais à sens unique.

La distinction entre les niveaux dans le tableau représentant l'actant, le rôle et l'acteur en tant qu'aspects du personnage sert aussi à indiquer que la création des personnages donne une certaine épaisseur au récit: puisque ces trois

aspects figurent sur tous les quatre niveaux du récit, la lecture doit constamment s'assouplir et se maintenir à plusieurs étages. Une lecture unilinéaire du roman entraînerait sûrement à la confusion et au désordre. On voit aussi que chaque niveau du récit crée de nouveaux rapports entre actants, entre rôles et acteurs, ou encore entre les acteurs eux-mêmes.

L'existence d'Anthoine séparé d'Alfred est tout à fait légitime: ce qui devient alors illégitime, c'est quand Alfred cherche à faire croire qu'il est Anthoine, mais un Anthoine du passé. La scission qui a eu lieu entre eux a donné naissance à un autre être sur papier et si Alfred, vers la fin, tente désespérément de se persuader qu'Anthoine n'existe pas, c'est qu'il se dupe. N'a-t-il pas auparavant parlé à Anthoine? Ne sont-ils pas allés au théâtre, n'ont-ils pas fait une promenade ensemble? C'était alors un jeu qu'Alfred pouvait accepter mais maintenant que le jeu devient trop dangereux pour lui, il se voit incapable de l'arrêter. La présence d'Anthoine est inéluctable. Le jeu déborde Alfred qui lui a créé des règles, le jeu désormais obéit à ses propres lois. On a vu dans le tableau qu'Anthoine figure comme acteur: il a, ainsi, droit d'exister tout autant que les autres (Alfred, y compris). Et si l'on admet l'existence d'Anthoine dans La Mise à mort, on tend déjà à reconnaître la légitimité du monde livresque: derrière l'apparent désordre du récit se cache une structure logique et ordonnée à laquelle obéit le roman. La présence

d'Aragon lui-même ne recèle plus de surprise: elle est appelée par la structure du texte. La création des personnages dans La Mise à mort est loin d'être basée sur l'essence psychologique de l'être: elle est activité structurale où l'émanation d'une structure se pose comme condition première pour l'existence d'un personnage, et pour sa justification. L'erreur alors serait de juger le personnage de La Mise à mort par les proportions d'une personne réelle car contrairement à cette dernière, le personnage n'a qu'à obéir aux lois du monde où il agit, qui est celui du texte.

4 - Temps et espace:

Jusqu'à maintenant, on a vu que le récit se déroule au moyen de structures, principalement celles des niveaux et des pronoms-actants. La Mise à mort, grâce aux niveaux, s'érige en un espace qui est le livre. Ceci confirme la déclaration d'Aragon sur l'espace:

"L'espace n'est pas le monde, mais le livre. C'est un espace-papier."³⁹

Lié étroitement à cet espace-papier est le dynamisme du temps:

"Dans cet espace-papier, le temps coule avec une vitesse variable, ce temps que nous appelons le temps romanesque et qui est 'l'activité de l'espace-papier', si je puis dire. C'est suivant ce temps inventé que se dispose, se déroule le récit."⁴⁰

L'on ne saurait donc séparer l'étude du temps de celle de l'espace puisque l'un présuppose l'autre. L'espace-papier

de La Mise à mort est institué par l'écriture. De ce fait, le temps lui-même est créé par l'écriture. C'est ce qu'Emile Benveniste appelle le temps linguistique qu'il distingue du temps physique et du temps chronique et qu'il définit comme "fonction du discours"⁴¹. Ce temps est plus véritablement lié au Je-scripteur (qui est d'ailleurs aussi identifié au moyen du discours) puisque c'est son expérience du temps qu'il partage avec son lecteur, et on sonde cette expérience individuelle du temps déclenchée dans le texte à partir d'une instance de l'écriture: celle où Je-scripteur est à sa table et écrit un roman. Ici encore, le temps de La Mise à mort rejoint la définition du temps linguistique qui a "son centre générateur dans le présent de l'instance de la parole."⁴²

La Mise à mort repose sur un présent axial qui est celui de l'écriture: Je-scripteur à sa tâche. Ce présent est constant: le temps alors s'identifie à la présence textuelle d'un "Je" en train d'écrire. Entre ces moments stables du présent se diffusent les pensées et les souvenirs où "Je" effectue plusieurs voyages à travers des espaces et des temps différents. Si l'on veut bien revoir la phrase-récit "Je vous raconte une histoire", on verra la distinction nette entre un présent de l'écriture et les temps sondés dans "une histoire". L'intérêt ici serait ensuite, d'examiner le rapport entre ces deux pôles du temps.

Prenons d'abord, la partie II du premier chapitre du roman: on distingue d'abord un présent implicite de l'écriture par le fait qu'Anthoine et Fougère réagissent en 3èmes personnes qui sont racontées. Je-scripteur est donc, à sa table de travail. En même temps, puisque la conversation entre Anthoine et Fougère est représentée, cette scène devant la coiffeuse se passe alors dans ce qu'on appellera le présent narratif où des événements passés sont présentés comme s'ils se passaient devant le lecteur. Ces deux présents se confondent dans le texte, mais peuvent se distinguer par le fait qu'Anthoine racontant leurs souvenirs tutoie Fougère tandis que le scripteur parle d'elle en 3ème personne. Du présent narratif (devant la coiffeuse) où Anthoine raconte les souvenirs, se dégage un temps vu "en arrière à partir du présent"⁴³ - situé chronologiquement vers 1936-37, temps où Anthoine et Fougère se trouvaient en compagnie de Michel, leur ami journaliste, au restaurant rue Montorgueil. Au cours de la conversation entre eux, surgissent des bribes de souvenirs d'un voyage fait à Moscou pour assister à l'enterrement de Maxime Gorki, une de leurs connaissances littéraires: on a là, l'évocation d'un passé plus éloigné qui, à cause de l'écriture, se serait trouvé contemporain au passé proche s'il n'y avait pas le jeu spatial qui entrelace les souvenirs des deux époques et qui prévient qu'il existe bel et bien deux niveaux temporels du passé. Du passé lointain, s'opère un retour d'abord au passé

proche qui peut aussi être présent narratif, puisqu'Anthoine se tient devant la coiffeuse de Fougère :

"Cesse de te regarder dans la glace!" dit Fougère.

Puis, s'indique un présent narratif qui peut aussi passer pour le présent du discours :

"Quelle glace? Qu'est-ce que ça fait, quelle glace? De Venise, ou n'importe. Je ne me regarde pas dans la glace, d'ailleurs."

Cette réaction peut être soit celle d'Anthoine qui réagit intérieurement: c'est là une réflexion de sa part, soit celle de Je-scripteur qui est présent tout au long.

On a, dans ce passage, une structure concentrique où les souvenirs s'emboîtent sur quatre niveaux temporels. On retrouve cette même structure dans "Le Miroir tournant": là, le présent de l'écriture reste implicite mais on le devine parce que quelques fois, Fougère dont parle Je-Alfred, devient "Tu" pour lui, adresse familière qu'il n'aurait jamais faite devant Fougère sans en être réprimandé.

"Elle dit que j'invente, qu'on ne peut pas être malheureux pour tout le monde, que c'est de la perversité. Elle dit que je me complais dans le malheur (...). Mais tu ne m'aimes pas, tu ne m'aimes pas. Elle ne sait pas."⁴⁴

Je-scripteur est ici dans l'instance du discours. Il introduit ensuite, le présent narratif où il figure seul, pensant à sa discussion avec Fougère et éprouvant de la peine à ne pas être aimé de retour. De ce présent narratif de la réflexion se dégage le souvenir d'une autre discussion avec

Ingeborg, souvenir déclenché par une réflexion sur Stendhal et sa conception de l'opéra, ce qui appelle la présence d'Ingeborg cantatrice; et ainsi se trouve installé le passé proche:

"Nous étions dans cette pièce où elle travaille, avec la grande bibliothèque en pin des Landes..."⁴⁵

De cette pièce sont explorés différents épisodes d'un passé lointain: passé de guerre, passé d'amour. Il y a un retour d'abord au passé proche: Ingeborg et Alfred parlent des oeuvres romanesques d'Elsa Triolet, ensuite au présent narratif: Alfred va chercher confirmation de son idée de meurtre dans Oedipe; et pour finir, au présent de l'écriture quand à travers l'écrit, Alfred tutoie Fougère:

"C'est toi, Fougère, à qui s'ouvrent ces régions à mes pareils interdites... ces régions où je n'aurai jamais accès que par toi."⁴⁶

"Le Miroir Brot", par contre, offre une autre structure temporelle intéressante dans un espace disposé en cinq épisodes, qui prend l'allure d'un conte. La conscience du scripteur démarre toujours d'un présent générateur: il questionne son texte et plonge d'emblée dans des souvenirs de sa jeunesse: le fait de faire savoir qu'il remonte le temps le déplace jusqu'à un passé lointain. L'évocation de ce passé de jeunesse se mêle à celle d'un passé proche où Alfred trouvera la solution du mystère Brot et en même temps, une explication au mystère de la perte de l'image chez Anthoine. Le temps chronique de 18 ans entre ces deux passés est traversé en l'espace

d'une ou deux phrases:

"Je ne l'avais jamais entendu ricaner, depuis dix-huit ans que je le connaissais."⁴⁷

C'est, encore une fois, le présent de l'écriture explicité qui clôt "Le Miroir Brot" pour signifier que le scripteur a fini d'explorer des régions de souvenirs d'où il revient pour recommencer une autre expérience temporelle.

Les trois contes sont aussi révélateurs de jeux temporels dans le récit, dont on réserve l'analyse pour le chapitre suivant.

Si le temps est "l'activité de l'espace-papier", celui-ci de même se manifeste à travers les jeux temporels institués. La coïncidence de deux ou plusieurs temps s'érige alors en dimension spatiale: le début de la première lettre à Fougère donne l'impression qu'elle fait partie du récit du Je-scripteur, donc du niveau de la Narration B; néanmoins, la fin introduit une Fougère qui a déjà pris connaissance de la lettre: le niveau B alors se dédouble de façon surprenante, en niveau de la Fiction C. En même temps, cette lettre nous est présentée formellement dans le texte: elle se situe donc sur le niveau de la Narration A. Le décalage temporel entre le commencement de la lettre (le moment où Fougère n'a pas encore lu la lettre) et la fin (le moment où Fougère l'a lue) et la présence textuelle de la lettre donnent à celle-ci un contexte tridimensionnel où l'écriture aboutit à un espace qui est le livre.

Une deuxième instance de la manifestation de l'espace se présente dans "Digression du roman comme miroir" où l'exposé sur le roman qu'Alfred donne à Ingeborg appartient à deux niveaux temporels: le temps raconté où Ingeborg et Alfred se parlent et le présent de l'écriture qui transforme l'exposé en texte. La coïncidence de ces deux niveaux temporels donne un certain gonflement au passé qui est mis en relief puisque ce passé côtoie un présent aperçu comme texte. L'espace du texte offre une certaine illusion spatiale qui tend à suggérer le réel. C'est alors l'écriture qui crée l'espace et non l'espace qui donne lieu à la pratique de l'écriture.

Finalement, dans le dernier chapitre du roman intitulé "Le Miroir brisé" qui renferme un dénouement mystérieux et tragique, le présent de l'écriture assume une transparence vis-à-vis de ce qui est raconté, du présent narratif ("Je" se promène à Paris) de sorte que la présence du scripteur n'est plus ressentie comme essentielle pour le dénouement. La représentation du drame jusqu'au moment final où Alfred dit: "Je perds mon sang" est encore une tentative pour créer l'illusion d'un espace réel. Mais l'on sait que jusque-là, il y a toujours Alfred-scripteur qui tient la plume: il a bien pu continuer son roman après cet incident, dans sa folie. La fin de La Mise à mort, toutefois, n'est pas de lui: elle est un mystère. En effet, l'extrait imprimé en italiques raconte comment on a découvert Alfred dans la salle de bains, et

l'arrivée du docteur accompagné de Christian, qui a annoncé ensuite à Fougère qu'Alfred est devenu fou. On est alors en train de raconter Alfred: il est devenu la 3ème personne.

Ce passage en italiques ressemble curieusement à certaines citations de textes littéraires existant, et surtout, à l'extrait tiré du roman qu'Anthoine Célèbre écrivait et qu'il lisait à son ami. On se permettrait alors de poser comme hypothèse qu'Anthoine est celui qui a terminé La Mise à mort. Il a assisté à la scène; il y était impliqué. Rappelons aussi qu'en tant qu'acteur du niveau B du récit, Anthoine a lui aussi, le droit de participer au rôle de scripteur. Il est d'ailleurs, "écrivain réaliste". On ne peut toutefois, rien affirmer: la fin doit rester un mystère⁴⁸, mais elle est aussi très ironique car elle affirme qu'Alfred ne peut être seul scripteur de La Mise à mort. Etre scripteur, c'est jouer un rôle qui soit accessible aussi à d'autres consciences. En un sens, c'est sur le collage pratiqué tout au long de ce roman que se termine La Mise à mort, texte composé par plusieurs et non un seul esprit créateur.

Les contes aussi possèdent un espace et un temps à eux qu'on étudiera plus loin. L'étude de l'espace dans La Mise à mort ne se termine pas ici: elle trouvera de nouvelles élaborations dans le chapitre final de cette thèse.

Ainsi, avec l'aide des catalyses, on est parvenu à explorer dans La Mise à mort les aspects du temps, de l'espace et des personnages tels qu'ils nous apparaissent dans un texte

qui se veut avant tout, exploration de l'écriture. Le temps et l'espace ne sont plus seulement des concepts philosophiques, ils mettent en marche des structures qui servent à rendre plus visible l'existence de La Mise à mort en tant que livre, et à rehausser de nouveau l'importance du langage en tant que système sémiologique, système fondamental à tout roman qui se veut réaliste.

NOTES

- 1 Louis Aragon, La Mise à mort, ORC, vol. 33, pp. 17-18.
- 2 Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," Communications, 8, 1966, p. 10.
- 3 Louis Aragon, La Mise à mort, ORC, vol. 33, pp. 13-15.
- 4 Ibid., p. 17.
- 5 Ibid., p. 35.
- 6 Ibid., p. 37.
- 7 Ibid., p. 18.
- 8 Ibid., p. 73.
- 9 Ibid., p. 73.
- 10 Ibid., pp. 76-77.
- 11 En effet, il faut toujours se rappeler que les noyaux révèlent la présence du scripteur tout au long du texte.
- 12 Louis Aragon, La Mise à mort, ORC, vol. 33, p. 178.
- 13 Ibid., p. 183.
- 14 "Notre" lecture.
- 15 Louis Aragon, La Mise à mort, ORC, vol. 33, pp. 185-86.
- 16 Ibid., p. 203.
- 17 Lecteur non-fictif: Ce lecteur, c'est tout autant le témoin auquel s'adresse le scripteur au niveau de la Narration B que celui qui prend connaissance de La Mise à mort au niveau de la Narration A et qui nous représente.

18 Louis Aragon, La Mise à mort, ORC, vol. 33, p. 83.

19 S'interchangent: En effet, le dynamisme entre les niveaux du récit n'est pas seulement une chaîne orientée d'engendremens successifs; il y a aussi interaction entre un niveau-miroir et le niveau-image qu'il renvoie.

20 Les citations révèlent qu'il s'agit des Beaux Quartiers, roman de Louis Aragon, écrit en 1936.

21 Extrait de La Tempête de William Shakespeare, Acte IV, Sc. I.

22 Louis Aragon, La Mise à mort, ORC, vol. 33, p. 158.

23 Ibid., p. 193.

24 Ibid., p. 277.

25 La Mise à mort, ORC, vol. 34, p. 79.

26 Ibid., p. 211.

27 Étudiés plus loin dans ce chapitre.

28 Pierre Guiraud, La Syntaxe du français, Que sais-je? p. 103.

29 Voir le chapitre III de cette thèse.

30 P. Guiraud, op. cit., p. 112.

31 Selon E. Benveniste, "De la subjectivité dans le langage," Problèmes de linguistique générale.

32 Actant: "le sujet du faire en tant que potentialité du procès est désigné comme actant." (A.J. Greimas, Du sens, Paris: 1970, p. 168).

33 Rôles: "au niveau du discours, il (le rôle) se manifeste d'une part, comme une qualification, comme un attribut de l'acteur, et d'autre part, cette qualification n'est du point de vue sémantique que la dénomination subsumant un champ de fonctions." (A.J. Greimas, op. cit., p. 256).

34 Acteurs: "le rôle est une entité figurative animée, mais anonyme et sociale; l'acteur en retour, est un individu intégrant et assumant un ou plusieurs rôles." (A.J. Greimas, op. cit., p. 256).

- 35 Discours: langage utilisé par l'homme.
- 36 Louis Aragon, La Mise à mort, ORC, vol. 33, p.17-18.
- 37 La Mise à mort, ORC, vol. 34, p. 222.
- 38 L'ambiguïté "Vous/Tu" a été signalée dans notre chapitre III.
- 39 Louis Aragon, "La suite dans les idées, "Préface aux Beaux Quartiers, ORC, vol. 11, pp. 23-24.
- 40 Ibid., p. 24.
- 41 Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, p. 73. Dans ce même contexte, Benveniste écrit, "c'est par la langue que se manifeste l'expérience humaine du temps."
- 42 Ibid., p. 73.
- 43 Expression de Benveniste signalant le passé.
- 44 La Mise à mort, ORC, vol. 34, p. 84.
- 45 Ibid., pp. 93-94.
- 46 Ibid., p. 40.
- 47 La Mise à mort, ORC, vol. 33, pp. 115-116.
- 48 Louis Aragon écrit dans Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit: "Si, pour moi, le début d'écrire est un mystère, plus grand est le mystère de finir, ce silence qui suit l'écriture." (p. 145).

CHAPITRE V

L'importance

des trois contes

L'importance des trois contes dans La Mise à mort s'énonce en trois aspects qu'on proposera d'étudier: premièrement, les trois contes participent au mentir-vrai¹ et pour cela possèdent un temps et un espace tout à fait particuliers; deuxièmement, ils fonctionnent en tant que miroirs au texte et finalement, les images qu'ils renvoient contiennent une destruction de la conception traditionnelle de la fiction.

Les contes possèdent l'essence du roman qui émane d'une fusion entre mensonge et réalité. Ils font partie des deux mondes et pour cela constituent un aspect important dans La Mise à mort. En effet, on prend connaissance de ces contes d'abord au niveau des souvenirs évoqués (celui de la Fiction C)²: pendant la discussion entre Ingeborg et Alfred sur l'art du roman, Ingeborg ne voulant plus écouter une improvisation que lui fait Alfred, demande à lire quelque chose de pertinent au sujet discuté. Alfred lui donne à lire le premier des

trois contes qu'il dit être ceux d'Anthoine: Murmure.

Alfred lui-même relit les deux autres intitulés Le Carnaval et Oedipe. En même temps présentés comme textes d'autrui (ceux d'Anthoine), les trois contes se retrouvent aussi au niveau de la Fiction D émanant de la Fiction C, où ils deviennent des textes de collage. Ces contes dont parle Alfred ne nous sont pas signalés simplement comme appartenant au monde fictif des personnages: aux mêmes moments où les personnages prennent connaissance des contes, ceux-ci nous sont présentés aussi comme faisant partie du texte de La Mise à mort. De ce fait, les contes sont aussi du niveau de la Narration A, faisant partie de l'oeuvre composée. La lecture d'Ingeborg et la relecture d'Alfred coïncident alors avec celle de Vous-lecteur. La coïncidence de deux moments de lecture, l'un situé dans le passé des souvenirs (niveau de la Fiction C) et l'autre dans le présent de l'écriture (niveau de la Narration A) crée aux trois contes un espace à la fois fictif et réel: comme texte qui se présente au lecteur, les trois contes appellent à un même niveau de présence palpable qu'est le livre La Mise à mort, l'histoire d'Ingeborg et de ses amants. C'est là, si l'on veut, un "piège-au-réalisme" puisque si cette fiction C se déroule dans l'illusion d'un espace réel, elle ne respecte pas la vraisemblance ni l'organisation d'un tel espace: le lecteur s'attend à trouver le monde des personnages semblable au sien et alors, plus grande

sera sa stupeur en lisant qu'Anthoine parle à Alfred et qu'il existe quand on le croit être d'imagination, créé dans l'esprit d'Alfred. Une telle réaction chez le lecteur est logique tant qu'il essaiera de traiter la Fiction C comme "la" fiction de La Mise à mort; mais on a déjà vu que cette fiction ne représente qu'une face de l'histoire dans le roman, qu'elle est subordonnée à des instances de l'écriture, et que si elle se soumet à la lecture, c'est parce qu'elle appartient d'abord à une réalité (le livre) qui possède en elle toute la magie d'un monde fictif. Il faudra alors que la lecture s'assouplisse pour se situer entre mensonge et vérité, deux contraires qui ne font qu'un: le mentir-vrai³.

En ce sens aussi, il n'y a pas qu'un auteur possible des trois contes. Ceci porte à croire d'abord que les trois contes sont d'Anthoine, mais après la lecture d'Oedipe, Alfred explique qu'il a donné à Anthoine la première phrase du conte:

"C'est ainsi, je dois l'avouer, que je calquai fort exactement sur une phrase de Jean de Bueil ce qui allait être la première phrase d'Oedipe: 'Ce fut le plus tôt fait qu'on mit à concevoir.' "³⁴

Ce qui paraît être camouflage de la part d'Alfred au début, est en fait légitime du point de vue structural du récit: Anthoine est l'auteur des contes au niveau de la Fiction C, mais puisque ces contes participent aussi du niveau de la Fiction D qui renvoie à la Narration A, l'auteur des contes peut être encore soit Aragon soit Alfred.

En tant que textes externes inclus dans le roman, les trois contes sont censés reproduits en entier, contrairement aux extraits des textes littéraires cités et commentés, et jouent un rôle primordial dans le déroulement de la Fiction C. En effet, outre le jeu d'intertextualité qu'ils instituent avec la fiction-mère⁵, les trois contes fonctionnent aussi comme des mises-en-abyme à tout le roman de La Mise à mort. Une mise-en-abyme est une autre histoire incluse dans une histoire plus grande: elle reflète l'histoire qui l'englobe tout en y apportant des transformations, parfois anticipées. En d'autres termes, le conte dans La Mise à mort est un miroir reflétant le récit mais le reflet renvoyé sera non plus identique, mais grossi, enrichi. Chaque conte contient en germes un acte décisif qui va anticiper le déroulement de la Fiction C.

Les trois contes se placent sous le signe du souvenir émanant d'une instance de l'écriture: Murmure révèle une présence qui écrit mais qui se camoufle derrière un "Je" couché, essayant de se souvenir après une amnésie de trois semaines; Le Carnaval a comme citation de tête, le "Je est un autre" rimbaldien qui signale que l'auteur du conte s'efface dès le début, qu'il sera représenté par ce Pierre Houdry se souvenant de sa jeunesse en écoutant un concert à la Salle Gaveau. Et, dans Oedipe, le récit est fait par une conscience omnisciente qui sait tout d'Oedipe, qui le suit dans ses recherches de la victime qu'il a assassinée. Avec la mise en jeu de plusieurs

"Je" dans les trois contes, c'est le développement du temps qui est exploré, surtout dans Murmure qu'on analysera d'abord.

Il y a dans ce conte une exploration de divers temps faite par cet homme allongé sur son lit, qui essaie de se souvenir. Ses souvenirs se mêlent tels dans un rêve; différents temps et espaces se côtoient et s'entremêlent: il se voit jeune héros blond, amant de la reine de Danemark en l'an 1772; l'assailent aussi des bribes d'une conférence à Vienne où l'on discutait de brûlantes questions sur le Pathê Lao. Se mêlent à ces souvenirs des pensées sur l'époque où il est, sur l'âge et sur la mort. Tout cela aurait pu passer pour représentation de l'homme plongé dans ses souvenirs et ses pensées, mais l'intervention de celle qu'il appelle Murmure et la discussion entre eux sur l'écriture de l'histoire de la reine de Danemark et de son amant Johann Friedrich Struensee, remettent tout le conte au présent de l'écriture et ajoutent une nouvelle dimension temporelle au conte. Il y a ainsi dans Murmure, quatre niveaux temporels qui s'emboîtent: "Je" écrivant Murmure et qui a écrit l'histoire de Struensee et de sa reine se souvient du "Je" allongé sur son lit: le présent de l'écriture amène le présent narratif. "Je" du présent narratif se souvient alors des moments heureux passés avec Murmure, cette "Tu" à qui il s'adresse, ensuite du conte qu'il a écrit, ayant pour espace le Danemark, et des événements politiques à Vienne. Dans les souvenirs de cet homme défilent un passé pro-

che (sa vie avec Murmure) et un passé lointain (celui situé en 1772 jusqu'à celui de Vienne). S'opère ensuite un retour du passé lointain au passé proche quand Murmure apparaît pour entamer avec lui une discussion sur Struensee. De ce passé proche, on revient au présent narratif où "Je" allongé reprend conscience de son espace présent:

"J'ouvre les yeux. La pièce est pâle."⁶

La présence implicite de celui qui écrit Murmure est surtout marquée par la discussion entre lui et Murmure. Les paroles de Murmure présentées en typographie différente sont remémorées par l'auteur du conte tandis que les répliques de l'auteur de l'histoire de Struensee et de sa reine, de typographie semblable au reste du conte Murmure s'énoncent au niveau de l'écriture du conte. L'écriture et la parole se conjuguent alors dans une discussion qui semble être le prolongement de celle qui a eu lieu dans "Digression du roman comme miroir"⁷ entre Ingeborg et Alfred. La réaction de Murmure à l'histoire de Struensee sera celle d'Ingeborg quand elle aura lu Murmure: ce conte contient alors la réponse qu'Alfred recherche après que Fougère le lui aura rendu sans faire aucun commentaire. Murmure a ainsi anticipé la réaction d'Ingeborg-Fougère sans qu'Alfred s'en rende compte même après sa lecture de ce conte. En effet, on voit un Alfred se demandant sans cesse si Murmure a engendré des réflexions chez Fougère avant que celle-ci ne lui rende le conte. Comme miroir

installé dans La Mise à mort, le premier conte Murmure reflète le développement du roman: il en renvoie non seulement les étapes passées mais aussi les futures.

Tout comme Murmure, le deuxième conte intitulé Le Carnaval renferme une anticipation: ce conte se termine avec la déception amoureuse de Pierre Houdry qui se voit devancé par un Américain pour l'amour de cette jeune Betty rencontrée dans le train qui le mène à son régiment cantonné à Bichwiller en Allemagne. C'est cette déception qu'Alfred aura à essuyer un peu plus tard après la lecture de Le Carnaval quand, sachant qu'Ingeborg a aussi pris connaissance de ce conte qu'il ne lui a pas prêté, il ressent l'humiliation d'être écarté d'un secret qu'on ne veut pas partager avec lui. En effet, comment, se demande-t-il, Ingeborg s'est-elle procuré Le Carnaval? Ceci reste un mystère pour Alfred qui, n'ayant jamais su accepter l'idée que Fougère ne l'aime plus, ne saura pas non plus discerner la prémonition renfermée dans ce deuxième conte.

L'emboîtement du temps est réduit dans Le Carnaval à trois niveaux: du présent de l'écriture, on est transposé d'emblée dans un présent narratif où l'on rencontre "Je" du conte, Pierre Houdry, au concert. Là, en écoutant Richter jouer "Le Carnaval" de Schumann, Houdry se rappelle sa jeunesse quand il faisait son service militaire en Allemagne, sa rencontre avec une Betty Knipperlé dont il tombe amoureux. L'intrigue, pourtant mince, diffusée en sept chapitres, se

déroule dans ce temps passé. Pendant une pause, Houdry au concert aperçoit dans une loge voisine le couple Aragon, le médecin-auxiliaire dans le conte, et sa femme Elsa. C'est à ce point, et on le verra plus loin⁸, que le conte, comme la Fiction D au niveau de laquelle il s'installe, agit comme miroir à la création de La Mise à mort: c'est du monde fictif qu'on a vue sur le monde réel.

Quant à Oedipe, le troisième conte, il a un auteur qui ne dit pas "Je" mais raconte, comme présence omnisciente, le sort d'un meurtrier qui ne connaît pas le visage de celui qu'il a tué. Sa quête de motifs personnels l'amène dans la famille d'une jeune étudiante; l'aspect dans ce conte qui reflète le déroulement de la Fiction C est, notamment, la recherche des motifs du crime: Alfred qui avouera plus tard être l'auteur de ce conte s'invente des raisons pour excuser l'élimination d'Anthoine. Tout comme pour Oedipe-Eddy, le meurtrier entraîné par la force des circonstances jusqu'à ne plus savoir ce qu'il fait, Alfred aussi sera victime d'un jeu qu'il aura institué et qu'il tentera en vain de rejeter. Voilà, une fois encore, anticipée l'agression d'Alfred sur Anthoine et le résultat bizarre de cette agression. Alfred, toutefois, ne saura pas lire son sort dans Oedipe et retiendra toujours, après la lecture de ce conte, la décision de tuer Anthoine. Oedipe retient deux niveaux temporels: le présent de l'écriture où l'auteur du conte ne transparait pas comme

"Je" mais dont l'activité sera signalée par un des personnages du conte, et le présent narratif sur lequel se déroule le récit, c'est-à-dire, le temps appartenant à Oedipe-Eddy et les personnes qu'il rencontre dans sa poursuite de l'identité de sa victime. On verra plus loin⁹ comment cette co-existence des deux présents dans Oedipe contribuera à l'activité destructrice visant le culte traditionnel de la création littéraire et qui se développera constamment du premier conte Murmure jusqu'au dernier Oedipe.

En effet, les trois contes ne sont pas seulement des anticipations du développement de La Mise à mort, mais aussi des miroirs à l'intérieur du récit qui renvoient des reflets annonçant la mort de l'histoire traditionnelle. Les contes ne retracent point l'histoire d'une vie mais des moments cruciaux d'une vie qui lui donnent sa valeur: ainsi, un moment particulier s'étire en un temps long qu'explore l'activité d'écrire: "Je" allongé sur son lit dans Murmure, ou encore, Houdry au concert dans Le Carnaval vivent l'éternité d'un moment.

Murmure débute "in medias res" des réflexions de l'homme amnésique. On ne découvre la présence scripturale que plus tard. Les souvenirs se succèdent et même le mélange des temps respecte un certain désordre naturel de la pensée à la ressemblance d'un rêve. L'histoire du conseiller danois est greffée sur cet écoulement de pensées comme si "Je" s'imaginait être

Struensee: un peu plus loin, on apprend qu'il s'agit là d'une histoire écrite, que Murmure critique. Ce premier conte semble alors refléter la première étape de représentation dans La Mise à mort: comme au début de ce roman où une scène est d'abord représentée, ensuite présentée par celui qui l'écrit, ici, aussi, il y a représentation visant à une tentative de réalisme, ensuite la dénonciation de la présence, cause de cette représentation. Ce conte traduit une activité romanesque qui repose sur une présence humaine brillant par son absence. L'écrit repose toujours sur une activité scripturale: un premier pas vers le réalisme, ce serait alors d'accepter aussi cette présence humaine qui forge une réalité à laquelle elle se prouve inhérente, et non externe.

Le deuxième conte, Le Carnaval, impose une philosophie de l'auto-représentation. Il exclut, en un sens, la présence de l'auteur en le reflétant à l'intérieur de l'ouvrage: le conte tente d'être un ouvrage qui se tient tout seul.

En effet, intitulé Le Carnaval d'après la composition musicale de Schumann, le conte part d'une réflexion sur cette musique qui amène la présentation de notre héros dans la salle de concert. De cette salle s'ouvre alors l'espace du souvenir qui va entraîner Pierre dans une redécouverte de sa jeunesse qui ressemblait elle-même à une comédie musicale par le monde fragile, de carton pâte presque, où elle évoluait: l'espace est celui d'une chambre fleurie garnie d'un piano et d'une

jeune fille, du patinage sur un lac gelé, de petites filles rondes et bêtes, de vie militaire en rose, d'excursions dans un paysage découpé comme dans du carton.

Ce monde quasi-fantastique appartient proprement au livre: c'est comme si le conte cherche, en éliminant la main qui l'écrit ("Je est un autre"), une certaine autonomie, mais son autoreprésentation se faisant nécessairement devant un miroir le trahit en reflétant l'un de ces auteurs possibles. En effet, Aragon acteur jouant le rôle du médecin-auxiliaire que Pierre Houdry voit à la salle Gaveau en compagnie de sa femme Elsa est aussi acteur dans le rôle du Je-scripteur au niveau de la Narration A. Mais contrairement à une fiction traditionnelle, c'est la conscience d'un personnage - celle de Houdry - qui permet l'apparition de l'auteur: ainsi, ce n'est plus l'auteur qui commande le texte mais c'est ce dernier qui ouvre la perspective d'une meilleure connaissance de l'auteur.

La destruction de la fiction traditionnelle toute représentative aboutit dans Oedipe à la parodie du monde littéraire trop à l'affût d'interprétations psychologiques ou mythiques. L'emprunt à une discipline extérieure à la littérature, ou même l'emprunt à l'héritage littéraire utilisé ensuite non comme collage mais comme paraphrase philosophique subissent l'insidieuse influence de l'ironie prévalant dans ce conte où l'acte du meurtrier dépasse l'acte gratuit gidien (puisque le meurtrier ne sait pas qui il a tué en dehors d'être ignorant

du pourquoi et du comment), où le complexe d'Oedipe freudien ainsi que le nom "Oedipe" sont tant bien que mal rattachés sous forme d'étiquettes au pauvre héros qui puise, lui, sa lecture de Tintin et d'autres bandes dessinées, et où finalement transposé en un temps et un lieu modernes, gouvernés par le langage de la génération "yéyé", l'histoire d'Oedipe qui épousa sa mère assume l'importance d'un mythe moderne. C'est un mythe qui est à portée de tout le monde: Oedipe-Eddy rebaptise sa petite amie qui l'introduit à son cercle familial où chaque membre se voit aussi rebaptisé avec un nom de l'Antiquité. Oedipe-Eddy commence aussi à trouver trop belle sa future belle-mère! Le ridicule découle justement de cette mythification de ce qui ne doit pas être mythifié: il n'y a rien de moins édifiant, de si peu digne d'intérêt que cette famille Carp de Pen déjeunant de sardines à l'huile. Mais cette ironie n'est nullement objective car l'auteur du conte ramène toujours le présent narratif au présent de l'écriture:

"Peut-être le temps que sèchent ces trois paires de bas, ce conte aidera-t-il un esprit enclin au rêve à traverser sur la pointe des pieds le petit bout d'époque où nous sommes, dont la morale courante est que toute vérité n'est pas nécessairement bonne à dire et qu'il en va du réalisme comme des chapeaux: il y en a de toutes les tailles et de toutes les formes,..."¹⁰

Mais le comble de tout ce conte gît dans le fait que les personnages sont conscients de ce quelqu'un qui écrit leur histoire. Johnny, le frère de Philomèle dénonce la présence de l'auteur:

"A moins que l'auteur, qui m'a pas mal l'air d'un tordu, préfère poursuivre les choses un peu plus loin jusqu'au premier platane venu, pour faire weekend, et que tout rentre dans l'ordre, Oedipe cesse de nous courir à changer d'état civil comme de numéro minéralogique, et quant à toi, soeurette, cette bouille que tu vas faire, oh la la, la tronche ouverte ..."¹¹

Le conte d'ailleurs se termine sur Oedipe incarnant un nouveau rôle tiré du roman de Bernardin de Saint-Pierre.

On voit alors dans Oedipe un effort d'antireprésentation puisque ce qui représente la fiction, c'est-à-dire, l'histoire d'Oedipe et ce qui représente la narration, c'est-à-dire, les commentaires de l'auteur, s'interpénètrent: l'auteur parle des personnages; les personnages de l'auteur. Le présent de l'écriture ne cherche pas seulement à engendrer le présent narratif: il devient, lui aussi, présent narratif. Il n'y a plus d'intrigue possible à distinguer: la fiction ne peut pas être séparée de la narration et l'histoire continuera à se dérouler à travers leur réciprocity. L'orientation de ce conte se marque par des changements ultra-rapides dans le comportement des personnages qui semblent vouloir obéir aux impulsions de leurs pensées frivoles: les personnages alors ne peuvent être l'assise qu'il faut, où une intrigue conséquente, chargée et logique puisse se déposer. De ce fait, tout ce qui promet richesse mythique, psychologique ou philosophique se contorsionne en une grimace parodique qui détruit le moindre ultime espoir de déceler dans le conte, et dans tout le récit, un calque chronique de la réalité extérieure.

Un personnage du roman n'est pas censé toujours se comporter comme un personnage de la vie réelle.

Ainsi, les trois images des contes fonctionnent comme des éléments intertextuels dans La Mise à mort et en même temps par le processus ambivalent de destruction et de construction apportent au récit une nouvelle dimension d'approche. Plus le récit se dilate et se diffuse en apparent chaos, plus les contes, par une concentration propre à leur espace, permettent à la lecture de saisir rapidement la compréhension de cette histoire de l'écriture dans le roman de La Mise à mort.

NOTES

¹ Mentir-vrai: Louis Aragon écrit sur ce sujet, "L'extraordinaire du roman, c'est que pour comprendre le réel objectif, il invente d'inventer. Ce qui est menti dans le roman libère l'écrivain, lui permet de montrer le réel dans sa nudité. (...) Ce qui est menti dans le roman sert de substratum à la vérité." (Préface aux Cloches de Bâle, ORC, p. 15).

² Voir chapitre IV de cette thèse.

³ Voir note 1.

⁴ La Mise à mort, ORC, vol. 34, p. 143.

⁵ Ce jeu a été étudié dans notre chapitre IV.

⁶ La Mise à mort, ORC, vol. 33, p. 260.

⁷ Il s'agit du chapitre IV de La Mise à mort.

⁸ Ici même, pp. 159 - 160.

⁹ Ici même, pp. 160 - 163.

¹⁰ La Mise à mort, ORC, vol. 34, p. 185.

¹¹ Ibid., p. 191.

CONCLUSION

Il convient de terminer cette étude de La Mise à mort par un rapprochement final entre le récit et le langage. On a vu comment le récit, par sa grammaire, peut aussi être une grande phrase: il participe ainsi à la linguistique. Comme l'énonciation d'une phrase, l'écriture du récit de La Mise à mort comporte en soi une tentative de communication.

Il y a, en effet, une coïncidence des niveaux du récit avec ceux du langage: la narration correspond au code puisqu'elle est aussi un moyen utilisé pour communiquer, quoique sur le plan plus large du récit; quant à la fiction, elle est, comme le message dans une communication linguistique, ce qui est communiqué. Ainsi, code et message étant des "supports de la communication linguistique"¹, narration et fiction agissent, elles, comme supports pour l'élaboration d'une communication narrative.

Roman Jakobson a déjà mentionné le dédoublement fonctionnel du code et du message, qui donne quatre structures doubles²:

- (i) code renvoyant au code (c/c);
- (ii) code renvoyant au message (c/m);
- (iii) message renvoyant au message (m/m);
- (iv) message renvoyant au code (m/c).

Ces quatre structures doubles du langage ressemblent aux quatre sortes de permutation entre les niveaux du récit dans La Mise à mort. La correspondance entre les structures du langage et celles du récit n'est nullement arbitraire, mais bien au contraire, fondée sur le fait que le jeu de miroirs entre les niveaux du récit repose sur un substratum d'éléments linguistiques qui caractérisent les renvois entre code et message eux-mêmes.

Depuis l'analyse des noyaux dans La Mise à mort, on a fait voir et revoir que l'écriture renvoie à elle-même: elle est et en même temps est en train de devenir. Comme Narration A, l'oeuvre composée La Mise à mort se désigne en action sur le niveau de la Narration B. Cette structure comme celle, linguistique, du code renvoyant au code possède une circularité que lui procurent ces instances de nomination propre faites au cours de la production de La Mise à mort: ainsi la mention des contes ou d'un chapitre (qu'on procède ensuite de commenter) constitue un de ces points précis qui identifient

le devenir du roman et qui, tel le nom propre de Jakobson³, désignent "quiconque porte ce(s) nom(s)". La nomination du conte Murmure désigne automatiquement le cadre textuel plus large qui l'englobe et qui est La Mise à mort.

La structure du code renvoyant au message (c/m) est donnée par l'interaction entre la Narration B et la Fiction C dans le récit. En effet, la Narration B contient des pronoms personnels qui s'élaborent et se définissent par un renvoi à la Fiction C. "Je", par exemple, dans notre phrase-récit "Je vous raconte une histoire" établit un rapport avec "une histoire" et se définit donc par ce qui est message dans la phrase⁴. La nature ambiguë du pronom personnel qui devient alors un symbole-index⁵ se révèle dans cette structure du code renvoyant au message: en tant qu'index, "Je" désigne le scripteur de La Mise à mort; le rapport entre "Je" et ce qu'il désigne est alors existentiel. En tant que symbole, "Je" désigne Alfred ou Anthoine: le rapport est ici conventionnel. C'est dans cette structure (c/m) qu'on se rend compte que ce qui est code dans la structure (c/c) se prolonge en tant que message: la fiction sert à éclairer l'écriture. L'histoire de Fougère et de ses amants est une métaphore de ce que le scripteur entreprend: au moyen de cette histoire, il cherche à trouver une voie dans son histoire à lui qui consiste à écrire un roman. Les personnages de la Fiction C eux-mêmes sont acteurs dans les rôles que leur procurent les pronoms

personnels; Fougère, par exemple, joue le rôle de lectrice sous l'actant-pronom "Tu/Vous". Les lettres qui lui sont adressées sont en même temps des messages d'amour et des variations sur l'acte d'écrire du scripteur.

La structure circulaire du message renvoyant au message (m/m) repose, d'après Jakobson, sur la citation et les procédés linguistiques qui la désignent. Dans La Mise à mort, la naissance de la Fiction D à partir de la Fiction C fait bien voir que comme premier message la Fiction C où évoluent les personnages fictifs contient un deuxième message qui est, principalement, la discussion entre Ingeborg et Alfred sur l'art romanesque. De ce fait, la Fiction D englobée par la Fiction C devient une citation. Et curieusement, on retrouve, sur ce niveau-citation, la citation de textes littéraires et sur le niveau de la Fiction C, l'utilisation des procédés du discours direct, du discours indirect et du discours indirect libre qui dévoilent la Fiction C en tant que citation elle-même d'une conscience plus grande qui rapporte les paroles des personnages, leurs pensées et leurs souvenirs. En effet, le scripteur (au niveau de la Narration B) rapporte les propos des personnages de la Fiction C: le discours direct coïncide ici avec la représentation directe des scènes entre les personnages de la Fiction C; ou encore, il donne le cadre des propos échangés, c'est-à-dire, il raconte au moyen de la description ce qui se passe entre les personnages: il s'agit alors

de l'emploi du discours indirect. De plus, le scripteur présente les pensées d'Anthoine de façon très libre, ce qui confond bien souvent ces pensées d'un personnage avec celles du scripteur qui, au cours de son travail, se laisse aussi entraîner par le courant de ses réflexions provoquées par ce qu'il écrit. Cette confusion provient naturellement du procédé de discours indirect libre, procédé qui, d'habitude, tend à superposer la présence d'un auteur ~~et~~ celle de son personnage. La Fiction C est alors citation de la Narration B, ce qui fait que la Fiction D devient plus exactement une citation dans la citation. C'est là, comme le signale Jakobson⁶, un aspect très courant dans la communication.

La structure du message renvoyant au code (m/c) qui est celle de la Fiction D reflétant la Narration A contient un effort pour expliquer dans le message ce qui appartient aussi au code⁷. Ne s'agit-il pas, en effet, dans la Fiction D, d'une interprétation, au moyen de l'art romanesque d'autres oeuvres, de cet art romanesque appliqué à La Mise à mort lui-même? Quand Ingeborg et Alfred discutent de façon intellectuelle, ils remettent en question les problèmes du personnage, du réalisme et d'autres aspects pertinents au roman. Ce qui préoccupe principalement le scripteur, c'est comment raconter son histoire. Comme en linguistique où il existe le mode autonome du discours, c'est-à-dire, où le discours s'explique lui-même, dans La Mise à mort, le récit expose et explique le

récit. Le message alors renvoie obligatoirement au code.

Ce rapport entre le récit et le langage nous permettra de postuler que si la pratique de l'écriture chez Aragon ne descend pas jusqu'à la création romanesque à partir du mot, qui est celle d'un Raymond Roussel, elle pose comme fondement au texte aragonien la notion du mentir-vrai. Il s'agit d'abord d'énoncer un mensonge, c'est-à-dire, de faire un récit et ce sera à partir de ce mensonge qu'est le récit qu'on accèdera au "vrai". Cette notion souligne chez Aragon une nouvelle conception du Réalisme. On connaît la foi qu'Aragon vouait au Surréalisme, et ensuite au Réalisme Socialiste qui se définissait en gros comme une révolte contre la bourgeoisie⁸. Dans ces deux tendances, divergentes dans le sens que l'une réclamait la liberté au détriment de la raison et des valeurs traditionnelles et l'autre s'ancrait à une solide valeur politique qu'est le peuple, on ressent déjà l'aspiration assoiffée d'Aragon au Vrai. Mais à partir de La Mise à mort on sait aussi que le Vrai pour Aragon ne sera pas nécessairement le monde réel, extérieur au livre: en fait, on assiste dans ce roman à la destruction d'une représentation directe du monde réel. Le réel cette fois part de l'écriture; ce n'est plus l'écriture qui trouve sa raison d'être dans le réel.⁹ La nouvelle conception du réalisme qui s'y dégage est donc celle d'un "réalisme de l'écriture" ayant pour cadre le livre dont l'espace s'érige en structures et s'élabore en une

tentative de communication qui a comme base sémiotique, le langage. Et si "l'espace-papier" est notion longtemps reconnue chez Aragon, il sera tout à fait juste de rappeler qu'une telle notion est restée principe abstrait jusqu'à sa démonstration systématique dans La Mise à mort. De même, la notion du collage qui est depuis longtemps pratique confirmée chez Aragon revêt dans La Mise à mort une allure nouvelle en bouleversant d'autres notions fondamentales au récit, par exemple: celles du personnage, du temps et de l'espace. Le roman d'Aragon n'a rien d'original en ce qu'il traite de problèmes romanesques aussi vieux que le monde; l'intérêt ressort de la présentation à la fois littérale et symbolique de ces problèmes dans un espace appelé non pas texte, ni essai, mais roman: en effet, les préoccupations du scripteur de La Mise à mort se trouvent aussi être celles d'Anthoine Célèbre, écrivain réaliste de l'histoire de Fougère et de ses amants. Ces mêmes préoccupations sont aussi celles de Louis Aragon, auteur de La Mise à mort. Ainsi la version littérale des problèmes romanesques de l'auteur est donnée par la présence de ces mêmes problèmes chez le scripteur tandis que les affres ressenties par Anthoine Célèbre, écrivain raconté dans le roman du scripteur, symbolisent celles de l'auteur et de tout auteur, en général. L'instabilité du pronom "Je" donne alors au roman une allure à la fois vraie et fausse, mais comme on l'a déjà vu, c'est justement cette ambiguïté qui fait du roman d'Aragon

un roman réaliste au sens redéfini du terme.

Comme toute tentative critique, la nôtre a essayé le plus possible de respecter non la vérité mais la validité du cadre qu'elle s'est imposé. Cette approche structuro-grammaticale appliquée à La Mise à mort a ouvert une possibilité se présentant sous forme d'une phrase, qui a ensuite été explorée au moyen de tout le récit. On a vu que le dévoilement de structures dans le roman d'Aragon découvre une certaine intimité avec le langage. Notre étude a gardé ses distances vis-à-vis de la psycho-critique ou encore d'une approche sociologique¹⁰ pour étudier dans le roman d'Aragon un sujet qui a été proposé par et présenté dans le roman lui-même. De ce fait, on n'a nullement épuisé tous les sujets de La Mise à mort. De chaque page qu'on tourne se dégage le parfum de la poésie d'Aragon qu'on a largement délaissé par respect du cadre choisi; mais le message du texte reste toujours un infini ouvert à l'exploration et à la découverte car La Mise à mort est, avant tout, un texte moderne dont la valeur est éternelle.¹¹

Le rapprochement fait entre le roman d'aujourd'hui et La Mise à mort datant de 1965 est suffisamment justifié par l'étroite correspondance entre le récit et le langage et par la dialectique instituée entre l'écrivain et son texte qui appelle la présence constante du lecteur. Ainsi, la lecture de ce roman sera activité polyvalente: le lecteur dont la

participation est solidement réclamée devra avant tout épouser le texte et être prêt à une activité aussi créatrice que celle de l'écrivain. Le lecteur devra se partager constamment entre la réalité du livre qu'il tient à la main et celle qui se dégage de ses pages tournées. Récepteur du don de l'écrivain, il doit aussi "donner" par son intérêt et sa participation pour que la communication instituée entre l'auteur et lui au moyen du texte puisse être pleinement gratifiée.

La Mise à mort, création au moyen de l'écriture, anticipe déjà un échec de lecture et cette anticipation n'est qu'une mise en garde contre une lecture trop facile. L'échec de communication entre le scripteur et son lecteur ne doit pas être celui entre l'auteur et son lecteur-futur. Si tel est le cas, alors la vraie réponse sera dans une relecture du roman qui, lui, demeurera toujours mystère à sonder.

NOTES

- 1 Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, p. 176.
- 2 Ibid., p. 176.
- 3 Ibid., pp. 177 - 178: "le nom (propre) désigne quiconque porte ce nom. L'appellatif 'chiot' désigne un jeune chien, 'bâtard' désigne un chien de race mêlée, 'lévrier' un chien utilisé dans les courses, mais 'Fido' ne désigne ni plus ni moins qu'un chien qui s'appelle 'Fido'."
- 4 Ibid., p. 178: "Tout code linguistique contient une classe spéciale d'unités grammaticales qu'on peut appeler les embrayeurs: la signification générale d'un embrayeur ne peut être définie en dehors d'une référence au message."
- 5 Symbole-index: classe à laquelle appartiennent les embrayeurs, tels les pronoms personnels.
- 6 Roman Jakobson, op. cit., p. 177: "Nous citons les autres, nous citons nos propres paroles passées et nous sommes même enclins à présenter certaines de nos expériences les plus courantes sous forme d'autocitations..."
- 7 Jakobson l'appelle "le mode autonome du discours". (p. 179). Ainsi, la phrase " 'Chiot' est un nom qui désigne un jeune chien" est une explication du discours.
- 8 Aragon écrivait des romans "communistes" décrivant la lutte et les misères de la masse, des ouvriers, mais toujours dans la lignée des romanciers "traditionnels" qui cherchaient à représenter la réalité par une copie textuelle.
- 9 Par ce qui semblerait invraisemblable au lecteur orienté vers des textes traditionnels, Aragon a su rendre clair dans La Mise à mort qu'une fiction cherchant à calquer le réel est, en fait, subordonnée à l'écriture.
- 10 La psycho-critique ou l'approche sociologique auraient élargi le champ d'étude par un plus grand nombre de textes, et donné une vue d'ensemble de l'activité du romancier et de l'homme chez Aragon. Notre credo, par contre, est que

chaque roman renferme un secret à dévoiler qui nous permettra d'apprendre tout autant que ce que puisse offrir une série d'oeuvres.

li Car, quelle que soit la date chronologique où l'on situe un roman, celui-ci, pour être valable, doit être suffisamment souple pour épouser autant de formes qui surgissent de la constante évolution dans l'art romanesque. La Mise à mort, on l'a vu, a largement surmonté cette épreuve.

BIBLIOGRAPHIE

I L'oeuvre étudiée:

Aragon, Louis. La Mise à mort. 1965; ORC*, vol. 33-34.
Paris: Laffont, 1970.

II Oeuvres de Louis Aragon:(i) Poésie écrite aux environs de 1965:

..... Le Fou d'Elsa. Paris: Gallimard, 1963.

..... Le Voyage de Hollande. Paris: Seghers,
1964.

..... Il ne m'est Paris que d'Elsa. Paris:
Laffont, 1964.

..... Elégie à Pablo Neruda. Paris: Gallimard,
1966.

(ii) Romans:

..... Anicet ou le panorama. 1920; ORC, vol. 2.
Paris: Laffont, 1964.

..... Les Cloches de Bâle. 1934; ORC, vol. 7-8.
Paris: Laffont, 1965.

..... Les Beaux Quartiers. 1936; ORC, vol. 11-
12. Paris: Laffont, 1965.

..... Les Voyageurs de l'impériale. 1939; ORC,
vol. 15-16. Paris: Laffont, 1965.

..... Aurélien. 1944; ORC, vol. 19-20. Paris:
Laffont, 1966.

..... La Semaine sainte. 1958; ORC, vol. 29-30.
Paris: Laffont, 1967.

..... Blanche ou l'oubli. 1967; ORC, vol. 37-38.
Paris: Laffont, 1971.

* Oeuvres romanesques croisées

(iii) Ecrits théoriques concernant l'art romanesque:

- Préface: "C'est là que tout a commencé..."
Les Cloches de Bâle. ORC, vol. 7, pp. 11-42.
Paris: Laffont, 1965.
- Préface: "La Suite dans les idées."
Les Beaux Quartiers. ORC, vol. 11, pp. 11-46.
Paris: Laffont, 1965.
- Préface: "Voici le temps enfin qu'il faut
que je m'explique." Aurélien. ORC, vol. 19,
pp. 11-23. Paris: Laffont, 1966.
- Préface: "Et comme de toute mort renaît
la vie..." Les Voyageurs de l'impériale. ORC,
vol. 15, pp. 11-27. Paris: Laffont, 1965.
- "Le Mentir-vrai," Servitude et grandeur
des Français. ORC, vol. 4, pp. 265-97. Paris:
Laffont, 1964.
- "Le Mérou: Après-dire," La Mise à mort.
ORC, vol. 34, pp. 231-261. Paris: Laffont, 1970.
- Je n'ai jamais appris à écrire ou les
incipit. Genève: Skira, 1969.

III Etudes critiques consultées sur Aragon:

- Aragon parle avec Dominique Arban. Paris: Seghers, 1968.
- Bibrowska, Sophie. Une Mise à mort. Paris: Denoël, 1972.
- Entretiens avec Francis Crémieux. Paris: Gallimard, 1964.
- Garaudy, Roger. L'Itinéraire d'Aragon. Paris: Gallimard,
1961.
- Gindine Yvette. Aragon, prosateur surréaliste. Genève:
Droz, 1966.
- Juin, Hubert. Aragon. Paris: Gallimard, 1960.
- Lecherbonnier, Bernard. Présence littéraire: Aragon.
Paris: Bordas, 1971.
- Lescure, Pierre de. Aragon romancier. Paris: Gallimard,
1960.

Raillard, Georges. Aragon. Paris: Ed. Universitaires, 1964.

Sur, Jean. Aragon, le réalisme de l'amour. Paris: Centurion, 1966.

IV Ouvrages généraux consultés:

Albérès, Roger M. Métamorphoses du roman. Paris: Albin-Michel, 1972.

Angenot, Marc. Glossaire de la critique littéraire contemporaine. Montréal: Hurtubise, 1972.

Butor, Michel. Répertoire II. Paris: Minuit, 1964.

Critiques de notre temps et le Nouveau Roman, Les. Paris: Garnier, 1972.

Galichet, Georges. Grammaire structurale du français moderne. Paris-Limoges: Charles-Lavauzelle, 1971.

Genette, Gérard. Figures. Coll. Tel Quel. Paris: Seuil, 1966.

..... Figures II. Coll. Tel Quel. Paris: Seuil, 1969.

..... Figures III. Paris: Seuil, 1972.

Greimas, A. Julien. "La Structure des actants du récit," Du sens: essais sémiotiques. Paris: Seuil, 1970, pp. 249-270.

Guiraud, Pierre. La Grammaire. Que sais-je? Paris: P.O.F., 1970.

..... La Syntaxe du français. Que sais-je? Paris: P.O.F., 1970.

..... La Sémiologie. Que sais-je? Paris: P.O.F., 1971.

Jakobson, Roman. Essais de linguistique générale, I. Paris: Eds. de Minuit, 1963.

Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 10/18. Paris: U.G.E., 1972.

- Poulet, Georges. Les Chemins actuels de la critique. 10/18. Paris: UGE, 1968.
- Ricardou, Jean. Problèmes du nouveau roman. Paris: Seuil, 1967.
- Pour une théorie du nouveau roman. Paris: Seuil, 1971.
- Robbe-Grillet, Alain. Pour un nouveau roman. Paris: Minuit, 1963.
- Todorov, Tzvetan. Poétique de la prose. Paris: Poétique/Seuil, 1971.
- "La Poétique structurale," Qu'est-ce que le structuralisme? Paris: Seuil, 1968, pp. 99-165.
- Zérafra, Michel. La Révolution romanesque. 10/18. Paris: UGE, 1972.

V Articles:

- Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits." Communications, 8, 1966, pp. 1-27.
- Jakobson, Roman. "Le Métalangage d'Aragon." L'Arc, 53, 2ème trim. 1973, pp. 79-84.
- Mathieu, Michel. "Acteurs du récit." Poétique, 19, 1974, pp. 357-367.
- Pelc, Jerzy. "On the concept of narration." Semiotica, 3, 1971, pp. 1-19.
- Todorov, Christo. "La Hiérarchie des liens dans le récit." Semiotica, 3, 1971, pp. 121-139.
- Todorov, Tzvetan. "Les Catégories du récit littéraire." Communications, 8, 1966, pp. 125-151.