

MARIA KATSANTONI

MODALITÉS STYLISTIQUES À TRAVERS LA POÉTIQUE DE « JOURS DE COLÈRE » DE SYLVIE GERMAIN

A l'appui d'une analyse de *Jours de colère*¹ de Sylvie Germain, nous avons voulu explorer les conditions internes de la production du sens du récit germanien à travers un jeu de relations entre analyse sémantique² et analyse textuelle. Le sens sera alors considéré comme un effet, un résultat produit par un jeu de rapports entre différents éléments textuels.

L'analyse se développera autour d'une approche de la séquentialité³ (progression et reprise des structures complexes dans le fil du récit) et sera axée sur deux niveaux procéduraux. Tout en prenant en considération des extraits des séquences narratives, descriptives et conversationnelles du texte fictionnel en question, on étudiera d'une part et à un niveau *micro-structural*, l'agencement des phrases et le réseau de relations qui mettent en relief un classement des valeurs de sens et organisent de cette manière le passage d'une séquence à une autre. D'autre part, et à un niveau *macro-structural*, l'approche de la textualité sera élaborée sur le plan de la référence, de l'énonciation et de la prise en charge ou non des énoncés par le locuteur - à savoir les effets de la polyphonie et des diverses instances énonciatives qui régissent le texte en question -.

Dans le parcours qui va suivre, nous nous intéresserons non seulement à l'analyse de la fiction, mais surtout à l'analyse de *la fabrication* de *Jours de colère*, ce qui nous permettra de mieux cerner *la spécificité du texte* et *la matérialité de la langue* de Sylvie Germain.

1. Sylvie Germain (1989), *Jours de colère*, Gallimard, Folio.

2. L'analyse sémantique trouvera terrain à l'adéquation de certains de nos hypothèses à un texte régi par des règles d'association des jeux de mots.

3. c.f. Jean-Michel Adam (1990), *Éléments de linguistique textuelle*, Liège-Bruxelles, Mardaga.

1 QUESTION DE GENRE

Au niveau du genre littéraire, *Jours de colère*, très riche en événements, est un long texte narratif. Plus qu'un travail formel, il s'agit d'une tentative de l'auteur pour faire émerger par le recours aux symboles, aux images et aux métaphores, des vérités cachées du monde contemporain.

Sylvie Germain propose dans cette œuvre une vision du monde où la nature acquiert un statut de religion. Elle met en œuvre un registre à la fois lyrique pour ce qui est de l'évocation des images, des scènes, des paroles et des lieux sacrés, susceptibles d'exprimer les états affectifs et les actions des personnages principaux. Davantage encore, les actions des personnages principaux sont présentées sur le mode du *merveilleux*.

Selon la logique du genre littéraire fantastique et la définition donnée par T. Todorov dans *Introduction à la littérature fantastique*⁴, le merveilleux et l'étrange se superposent comme deux logiques, l'une rationnelle qui refuse d'admettre l' inexplicable, l'autre irrationnelle. On pourrait par conséquent dire que *Jours de colère* appartient au genre fantastique puisque tout au long du récit se produisent brusquement des événements qui ne peuvent pas s'expliquer selon l'ordre rationnel qui régit notre univers ; des événements fruits d'une illusion de sens, de l'imagination et des lois du monde qui restent inconnues. Citons à cet effet une série d'événements qui paraissent surnaturels au début du récit et ne reçoivent qu'une explication rationnelle qu'à la fin du récit : la perte de la fortune de Vincent Corvol, la nature des événements qui se succèdent après la mort de Catherine Corvol (« Le vieux renard, se disaient-ils, il lui a pas suffi d'extorquer au Corvol ses forêts et ses r'jetons, v'là encore qu'il lui a volé une fille belle comme le jour [...] » JC, 114), le charme de Catherine Corvol, produit qui agit sur le personnage principal d'Aubert Mauperthuis et qui est la cause de son étrange folie (« Ce fut à cette minute que la folie fit effraction dans le cœur d'Ambroise Mauperthuis. Il venait d'être empoigné par la folie, - pour n'avoir pu être l'amant de cette femme pourtant offerte à lui ». JC, 51). C'est ainsi qu'en lisant *Jours de colère* le lecteur adopte à l'égard de l' « effet-texte »⁵ une certaine position du *doute*. Germain reste de ce fait à la limite de l'hésitation, cette dernière étant la condition même du fantastique, tout en décrivant des événements de

4. c.f. Tzvetan Todorov (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. Points.

5. c.f. Vincent Jouve (1992), *L'Effet personnage dans le roman*, PUF.

la nature et de la vie humaine régis par des lois inconnues. Todorov⁶ rajoute par ailleurs que le fantastique

« [...] occupe le temps de l'incertitude [...] et le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués [...] »⁷.

Quelle attitude adopter alors à l'égard de ce texte ? Sans nier qu'une interprétation allégorique de l'univers symbolique et imaginaire de *Jours de colère* soit possible, l'interprétation de la poétique⁸ germanienne se situe à mi-chemin d'une *écriture fantastique* (imaginaire, significations, procédés stylistiques) et de types d'écriture variés pour ce qui est de la construction de la diégèse (formes d'interaction et d'évocation des confusions psychiques des personnages au travers de la pluralité de leurs voix).

Cette recherche nous permettra ainsi de mieux cerner la manière dont *les signes de l'indécision et de la mouvance*, les sentiments humains s'inscrivent dans la matérialité de l'univers mythique et magique germanien⁹.

Dans une recherche incessante des origines du mal, Sylvie Germain essaie d'y explorer à travers des images et des métaphores, les sentiments les plus violents de la nature humaine. Dans *Jours de colère* tous les personnages sont marqués d'une malédiction fondatrice que la mort de la jeune femme Catherine Corvol a fixé en eux. Ce sont alors *les images* qui permettent au récit d'avancer et de se constituer en suite d'événements¹⁰.

2 SÉQUENCES DESCRIPTIVES ET NARRATIVES

Au niveau de l'analyse textuelle de *Jours de colère*, l'*agencement de phrases* en structures complexes ou en formes syntaxiques a-canoniques s'avère fort intéressant pour *la matrice* de l'univers symbolique et imaginaire

6. Voir op.cit., *Introduction à la littérature fantastique*.

7. A propos de cet extrait, ibid., p. 37-38.

8. Nous considérerons *la poétique* en tant qu'activité de production elle-même conçue comme une activité de donation de sens, exigeant de la part du lecteur une *compétence linguistique liée à une compétence culturellement interprétative*.

9. c.f. Alain Goulet (2006), *Sylvie Germain : oeuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, L'Harmattan.

10. A propos de la notion du récit comme transformation (état initial, transformation → élément déclencheur → péripéties → dénouement, état final) et de la mise en intrigue de la proposition à la séquence, voir Jean-Michel Adam et Françoise Revaz (1996), *L'analyse des récits*, Seuil, p.52-69.

de Germain en ce que ces phrases et structures sont spécifiques à sa prose « poétisée ».

En témoignent certains énoncés de *Jours de colère* qui relèvent des structures complexes où progression thématique¹¹ et emphase¹² (par reprise ou répétition) sont dans un rapport de tension et de complémentarité. Ces structures mettent aussi en valeur la tension psychologique et le bouleversement intérieur des personnages germaniens.

2.1 Ruptures syntaxiques : des phrases à détachement

Dans l'exemple suivant (1), on relève des phrases à détachement (« [...] c'était qu'il était le dernier à être tombé éperdument amoureux de Catherine Corvol [...] »). Le détachement se fait à droite combiné à l'aide d'un présentatif (« [...] c'était qu'il [...] »), tandis que, dans l'exemple (2), le détachement se fait à gauche (« [...] et c'est cela qu'il avait vu [...] ») et le terme substitut est un représentant cataphorique (« cet arrachement »).

(1) Mais ce qu'il ignorait lui-même, et qui pourtant ne devait plus jamais le lâcher, *c'était qu'il était le dernier* à être tombé éperdument amoureux de Catherine Corvol. (JC, 53)¹³

(2) Et *c'est cela qu'il avait vu* Ambroise Maupertuis – cet arrachement de la beauté au visage qui l'avait forgée, qui l'avait conquis au fil des jours, des années, qui l'avait exhaussée d'entre les entrailles du corps rebelle et désirant. (JC, 53)

2.1.1 Progression thématique

La progression¹⁴ du récit produit un effet *stylistique de continuité* ; soit le rhème d'une phrase (« Ce hameau n'avait pas de limites... ») est à l'origine

11. Répartition de l'information dans la phrase et progression textuelle, voir Bernard Combettes (1998), *Les Constructions détachées en français*, Ophrys, p. 55-63, p. 74-76 et p. 83-86.

12. Mot regroupant les procédés syntaxiques d'insistance et de mise en relief.

13. Dans les exemples cités tout au long de cet article, les phénomènes syntaxiques, stylistiques et énonciatifs repérés ainsi que la série des paroles des personnages en question seront à chaque fois mis en relief par des caractères en italique.

14. Il est question de la continuité de l'information et des événements nouveaux du récit qui émergent.

du thème de la phrase suivante, comme dans l'exemple (3), soit la progression textuelle devient plus complexe et contraignante. Le thème principal est ainsi subdivisé en thèmes secondaires ou en sous-thèmes (ex. sous thèmes dérivés : la folie liée à l'amour est reprise par le thème dérivé passion lié sémantiquement à un lieu d'habitation « ce hameau »). Ce phénomène apparaît surtout dans les séquences descriptives contribuant ainsi à la composition du récit en événements et en pauses.

(3) *Ce hameau n'avait pas de limites, il était ouvert à tous les vents, tous les orages, toutes les neiges et les pluies. A toutes les passions. Les seules lisières étaient celles des forêts. Mais ce sont là orées mouvantes, pénétrables autant que dévorantes. Comme les marges du cœur quand la folie empiète sur l'amour. Nulle pancarte ne l'indiquait, c'était un simple lieu-dit, un lieu de si peu d'importance que nul n'aurait songé à le dresser par écrit. Un lieu dont la force passait de corps en corps et qui se dressait en une gloire obscure dans la chair de ceux qui y vivaient.*
(JC, 17)

L'hyperthème se rapportant à la description du village sous différentes facettes (ex. « il était ouvert à tous les vents, tous les orages, toutes les neiges et les pluies [...] ») englobe les sous-thèmes (ex. « A toutes les passions. Les seules lisières étaient celles des forêts. Mais ce sont là orées mouvantes, pénétrables [...] ») dérivés et liés sémantiquement à l'hyperthème souligné auparavant.

2.2 Répétition lexicale

La répétition devient un objet de travail pour le montage des sentiments, des oppositions syntaxiques et paralinguistiques dans les énoncés de Germain. Elle fait partie des formes novatrices de Germain et paraît comme une figure de style lui permettant de construire son univers fictif (organisation des événements, mise en scène du discours des personnages et des passages descriptifs, effets rythmiques créés par des images métaphoriques). Nombreuses sont ainsi les répétitions lexicales dans *Jours de colère* qui servent de relais référentiel ou analogique.

Dans l'exemple (4) qui suit, le mot *image* renvoyant à la *beauté* de la femme (objet du désir) est repris et qualifié par des adjectifs épithètes redoublant l'isotopie de l'animé (la femme) et l'isotopie référentielle (*beauté/en excès/violence/désir/douleur/vie et révolte*). Nominalisations et qualifications ad-

jectivales, phrases sans verbe et anaphores¹⁵ fidèles du mot *image* sont remarquables :

(4) Une *image* à jamais vivace et sonore, - carillon de milliers de cloches de bois. Une *image* obsédante, clamant sans fin ni mesure *une beauté en excès. En excès* de violence, de désir, de douleur et de vie. *Une beauté* frappée en plein dans son élan, brisée dans sa révolte, arrachée à son corps. (JC, 53)

(5) *Il* avait toujours été là, auprès d'elle. *La terre c'était lui ; les saisons, c'était lui ; les forêts, c'était lui. Il* lui avait tout appris de la terre, du temps, des bêtes et des forêts. *Il avait étendu pour elle sa richesse, il n'avait tant œuvré que pour elle. Il n'avait jamais aimé qu'elle [...]* » (JC, 227)

L'exemple (5) propose une reprise non marquée du thème du discours spécifié antérieurement¹⁶. Les phrases rhématiques contenant l'information principale (« La terre c'était lui ; les saisons c'était lui [...] ») se placent après le thème (« Il avait toujours été là, auprès d'elle »). Le terme répété par le pronom anaphorique « il », (« Il lui avait tout appris de la terre, du temps, des bêtes [...] ») a une valeur d'opposition. L'antinomie dans la construction de la progression thème-rhème, est ressortie sémantiquement et lexicalement après les termes auxquels il se rapporte (« la terre », « les saisons », « les forêts »). Les différentes constructions syntaxiques¹⁷ déjà repérées structurent véritablement la prose germanienne et apparaissent comme caractéristiques des formes d'usage de sa poétique.

3 LES FIGURES STYLISTIQUES GERMANIENNES

Pourtant ce qui semble le plus caractéristique de la prose de Germain, c'est le recours à des figures stylistiques majeures comme la métaphore et la comparaison, résultant d'un jeu entre divers éléments porteurs de sens.

Analysons tout d'abord les figures stylistiques par ressemblance :

15. Anaphore fidèle du mot *image*, repris dans la même unité lexicale.

16. *ibid.*, Bernard Combettes, *Les Constructions détachées en français*, p. 55-63.

17. Il s'agit de répétitions des propositions et des groupes lexicaux ou syntaxiques, des phrases disloquées, des tropes opérés et d'autres effets stylistiques comme la métaphore et la comparaison témoignant la subjectivité du narrateur/locuteur tout au long de son canevas textuel.

3.1 La métaphore

La métaphore devient la modalité stylistique par excellence de l'univers germanien. Elle est principalement convoquée dans la description d'éléments de la nature ou des sentiments suscitant des images figuratives ou sonores (ex. 6), ou encore des bruits extérieurs exprimant la douleur muette des personnages germaniens.

(6) Il avait disputé cette beauté à la mort avec toute la force d'un désir brusquement frappé de désespoir. Et *la rumeur des bûches transhumant au fil de l'eau avait pris à cet instant une sonorité nouvelle*, terrible de gravité et de puissance : *comme si toutes les cloches grossièrement gravées sur les rondins venaient de se mettre en branle dans la rivière et que toutes sonnaient à l'unisson sous la secousse d'un unique battant*, - la lettre C que chacune incluait. (JC, 50)

Au-delà de sa fonction ornementale, la métaphore permet de produire un univers de superstition, de magie où figurent l'irrationnel, les pensées, les sentiments, la conscience et l'incertitude des sujets. Dans *Jours de colère*, la métaphore assume ainsi une fonction plutôt herméneutique en tant qu'élément de déchiffrement symbolique et contribue à la création du mythe, d'une manière implicite et irrationnelle.

Dans chaque métaphore, nous essayerons de rendre explicite la manière dont se font les connexions entre blocs lexicaux.

Dans les extraits suivants, des traits distinctifs naturels, inanimés et métaphoriquement animés mettent en scène des objets.

Dans l'exemple (7), l'image de la jeune femme Camille, annonce une métaphore *in praesentia*¹⁸, puisque la relation métaphorique s'établit entre un terme en emploi propre (« le désir », « la femme ») et un terme métaphorique qui appartient à la même partie du discours (« le soleil », « la lune », « la couronne de douze étoiles »).

(7) *Le désir*. « Une femme, ayant le soleil pour manteau, la lune sous les pieds, et sur la tête une couronne de douze étoiles ». Camille était cette femme. (JC, 214)

Par contre, l'exemple (8) met en relief une métaphore *in absentia*, qui s'établit

18. c.f. Gérard Genette (1972), *Figures II*, Seuil, p. 23-41.



entre des termes qui n'appartiennent pas à la même partie du discours. La métaphore ici réside entre le syntagme verbal (« s'en allant courir les berges ») et sa relation avec le sujet (« un rêve »).

(8) *Un rêve enfui de son sommeil et s'en allant courir les berges en se tordant comme les flammes d'un feu follet.* (JC, 46)

Dans l'exemple (9), l'image du corps mort de Catherine Corvol est associé à plusieurs représentations mentales et physiques. Le visage de la femme morte peut être décomposé en sèmes¹⁹ associés à la beauté/incantation de Catherine. L'image de la beauté, à un niveau figuratif (abstrait)²⁰, englobe aussi bien des éléments spatiaux, naturels ou surnaturels, que des éléments existentiels (la femme morte par le biais de la beauté mise à cru) ou des éléments socio-culturels (la vengeance en tant que devoir social). De surcroît, à un niveau thématique ou axiologique, des valeurs opposées nous permettent de corréler les oppositions bien/mal, vengeance/désir ou incantation. Le mot *vengeance* ouvre ainsi une isotopie sémantique et stylistique qui permet de distinguer un champ sémantique où se côtoient des lexèmes tels que *colère/ destruction/ revanche/ cri/ tenace/ sang*, mettant en jeu un glissement des tropes dénotés et connotés.

(9) C'est qu'entre-temps le *visage* de Catherine s'était emparé de lui, la *beauté mise à cru* de Catherine morte lui avait été révélée comme un secret prodigieux, terrible, sacré [...]. Et cette *destruction* exigeait une *vengeance* à sa mesure. La haine de Catherine pour son mari, sa *colère* muette, sa lutte à mort, s'étaient engouffrées en lui, étaient montées jusqu'au cœur. Il ne s'agissait dorénavant plus pour lui, le tâcheron, le bâtard, l'ouvrier floteur du grouillant faubourg de Bethléem, de saisir seulement la chance d'une revanche contre un homme riche, au service duquel il travaillait de saisir en saison pour survivre, mais d'accomplir une vengeance bien plus grave. Le *sang* de Catherine Corvol s'était mêlé, au sien, il charriait dans ses veines un *cri* sourd, une *tenace* clameur de vengeance. Le *sang* de Catherine devenu noir dans l'herbe de la berge. Devenu noire *incantation* dans le cœur d'Ambroise Mauperthuis. (JC, 55)

19. Nous rappelons que l'analyse sémique des catégories retenues ici joue non sur l'axe syntagmatique, mais sur l'axe paradigmatique d'isotopies corrélables les unes aux autres, voir Algirdas-Julien Greimas (1986), *Sémantique structurale*, PUF, p.34-41, p. 48-49 et p. 69-101.

20. Algirdas-Julien Greimas, *ibid.*, *Sémantique structurale*, p. 69-101.

3.2 La comparaison

À la différence de ce qui se passe avec la métaphore, Germain explicite la relation entre comparé et comparant à l'aide des outils stylistiques repérés que sont verbes d'état, adjectifs comparatifs, certains substantifs ou conjonctions de comparaison ; ils initient les comparaisons suivantes : (ex. 10)

(10) [...] *C'était la terre, c'était le temps, c'était le monde qui venaient de s'ouvrir. Et la beauté avait surgi à fleur de peau, au profond de la chair, à même la terre. « Un signe grandiose apparut dans le ciel ». Un signe grandiose avait frappé la terre, marqué les corps. Un signe vif comme l'eau, comme le vent, aigu comme la faim, violent comme le soleil à midi en été, âpre et doux, soif et ivresse à la fois, danse et sommeil.* (JC, 214)

Le soleil ouvre ainsi (ex. 10) une relation d'isotopies sémantiques constituées d'éléments naturels (eau / vent / soleil / soif / ivresse). Conjointement, il est caractérisé par des adjectifs qualificatifs (aigu / violent / âpre) en vertu d'une ressemblance entre les signifiés des substantifs danse / sommeil / avidité / immobilité / joie. La phrase renverse donc l'ordre animé-inanimé, si nous revenons à l'esthétique et à la sémantique interne de la phrase.

3.3 L'allitération

La place des sonorités et des mots engage la conception et l'esthétique de l'ensemble de *Jours de colère*. Aussi le rythme participe-t-il à l'organisation sémantique du discours.

C'est ainsi que le texte de Germain convoque la figure rhétorique de la répétition d'un même phonème consonantique, à savoir le phénomène d'allitération (voir la consonne [b] et [c] dans l'exemple 11). En outre, comme dans l'exemple qui suit, l'énoncé germanien présente les idées et les sentiments dans un ordre tel que ce qui suit annonce ce qui précède selon un ordre de progression ascendante ou descendante²¹.

(11) *C comme Corvol, C comme Catherine, C comme colère et chagrin. C, le cœur de Catherine Corvol battait à la volée dans l'eau, battait dans le bois de tous les arbres. C, le cœur de Catherine battait une der-*

21. Michèle Aquien et Georges Molinié (1999), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, La Pochothèque, p. 447 et p. 546.

nière fois sur cette terre, *battait* une ultime et prodigieuse fois comme le torse d'un homme. Car Ambroise Maupérthuis sentait contre sa poitrine battre le cœur de la femme, il sentait les coups lancés par ce cœur jusque dedans son propre cœur [...]. (JC, 50)

4 POSTURE DES PHRASES ET DES ENONCÉS

Enfin, une syntaxe oralisante légitimée surtout par le discours direct oral des personnages (ex. 12) et les images métaphoriques passées dans le langage courant (ex. 13,14) accroît l'expressivité des émotions des personnages en question et donne l'impression d'assister directement à l'acte d'écrire.

(12) *Faut réfléchir, répéta Edmée. Reviens au soir, l'Jousé sera à la maison. Faut qu'on en parle tous deux [...].* (JC, 38)

(13) Mais de larmes vides de toute émotion, qui ne jaillissent ni ne coulent. De douces larmes stagnantes. Un peu d'eau de pluie au creux d'un rocher. Des larmes de poupée [...]. (JC, 34)

(14) Elle habitait son corps, rien que dans son corps. Elle ne vivait qu'au-dedans de sa chair peuplée de songes flous. Elle y vivait en souveraine, dans le silence, la solitude, la lenteur. Car le temps dans son corps s'écoulait autrement qu'au-dehors, au ralenti le plus extrême. Elle vivait assoupie dans son immense palais de chair tout murmurant de graisse rose et or [...]. (JC, 23)

Comme dans les exemples qui suivent, nous remarquons aussi que Germain recourt à une série juxtaposée de phrases où l'énumération asyndétique des substantifs (ex. 15, 16), adjectifs (ex. 17, 18), verbes (ex. 19) et des circonstants modalisés (ex. 20) est remarquable.

(15) L'air vibrant de chaleur était saturé d'odeurs mêlant *le poivré* au miellé, *le suave* à l'amer, *l'acidulé* au sucré. *Senteurs* d'encens, *parfums* de fleurs et de fruits, *odeurs* des corps transpirants. (JC, 118)

(16) Car c'était vrai : elle avait *le diable au corps* ; *le diable du désir*, *du mouvement*, *de la joie*. (JC, 44)

(17) Elle ne croyait pas à l'amour. Sa mère, *la traître*, *la fuyarde*, lui avait volé le sens et le goût de l'amour [...]. (JC, 153)

(18) Un silence si *aigu*, si *dense*, *implacable*. (JC, 45)

(19) *Elle déchirait* sa robe de nocces, *elle rejetait* son nom d'épouse, - *elle se répudiait* elle-même pour retrouver l'honneur de son nom de jeune fille. Son nom d'avant, - d'avant la mésaillance. (JC, 151)

(20) Le désir venait de s'ériger *en loi*, *en évidence* et *en nécessité*. (JC, 37)

Des inversions en phrases interrogatives (ex. 21) et des propositions concessives (ex. 22, 23) constituent des postures syntaxiques assez récurrentes chez Germain. Ainsi plusieurs constituants comportant le contenu de la proposition se trouvent-ils en tête de phrase (ex. 24) qualifiant de cette manière être et sentiments.

(21) Pourquoi *l'avait-on* donc exilée loin de son royaume, hors de ces chambres tranquilles [...] ? Pourquoi *avait-elle dû* quitter le grand jardin et son allée de gravier rose [...] ? (JC, 152)

(22) *Qu'il vienne* à tomber, *qu'il s'effondre*, personne ne viendrait le relever. (JC, 161)

(23) *Qu'elles aient ou non les yeux verts*, toutes les femmes lui semblaient suspectes, voir dangereuses. (JC, 83).

(24) *Voilà aussi pourquoi la confusion* était plus grande que la fierté dans le cœur d'Ephraïm à l'égard de ses fils du Soir ; il ne comprenait rien à leurs lubies, à leur esprit, soit tarauté par l'errance, la solitude et l'ailleurs, soit ombragé par l'imbécillité ou au contraire trop illuminé [...]. (JC, 105)

POLYPHONIE DU RÉCIT

5.1 Voix narratives

Nous allons déplacer à présent, en tant que lecteur, notre plan d'analyse au niveau de la *macrostructure* langagière de *Jours de colère* afin d'envisager le « discours récit » germanien en tant que « discours polyphonique ». Les analyses précédentes ont dégagé, dans l'axe syntagmatique du texte, une syn-

taxe littéraire susceptible de souligner le paradoxe²² des voix entrecroisées des personnages germaniens. Ainsi, l'univers symbolique de Germain peut ouvrir des pistes pour une analyse des phénomènes de dialogisme/polyphonie²³ englobant le système complexe des voix narratives.

En effet, au niveau des instances énonciatives qui régissent la plupart des séquences narratives, explicatives ou dialogales de *Jours de colère*, le lecteur reconnaît la présence d'un narrateur extradiégétique²⁴, conteur anonyme, omniscient qui surplombe le récit. Le récit se veut alors objectif comme le récit d'événements. La formation du récit situe et nomme des personnages dans une suite d'événements et dans un cadre spatiotemporel précis, mettant en scène des types de discours et des niveaux de langues différents, s'opposant ainsi au sociolecte et à l'idiolecte des personnages²⁵.

(25) *Ce hameau n'avait pas de limites, il était ouvert à tous les vents, tous les orages, toutes les neiges et les pluies. A toutes les passions. Les seules lisières étaient celles des forêts. Mais ce sont là orées mouvantes, pénétrables autant que dévorantes. Nulle pancarte ne l'indiquait, c'était un simple lieu-dit, un lieu de si peu d'importance que nul n'aurait songé à le dresser par écrit. Un lieu dont la force passait de corps en corps et qui se dressait en une gloire obscure dans la chair de ceux qui y vivaient.* (JC, 17)

L'exemple (25) cité ci-dessus vise à mettre en scène une réalité objective et extérieure au lecteur, en spécifiant textuellement personnages, lieux et temps. En outre, dans *Jours de colère*, le personnage principal Ambroise Mauperruis semble jouer un rôle de premier ordre, toujours sous l'angle d'un nar-

22. Paradoxe qui renvoie, comme mentionné dans la notice à suivre, à la problématique de la polyphonie romanesque. Ce paradoxe englobe la présence d'un Autre dans l'énoncé, de l'interaction du discours de l'auteur avec celui des personnages sous forme de Discours Direct ou Indirect, de la reproduction des registres langagiers ou personnels différents, des voix de soi et d'autrui dans le cas d'une dialogisation intérieure ainsi que d'autres formes de stylisation de la présence d'un Autre dans l'énoncé qui ne font pas toutes objet d'étude du présent article (autonymie, parodie etc).

23. Pour l'élaboration des théories de la polyphonie et de la pluralité des instances énonciatives dans un même énoncé au discours rapporté, voir Mikael Bakhtine (1975), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, (trad. fr. 1978), p. 122-151 et p.152-182 et Oswald Ducrot (1984), *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, p.171-233.

24. Voir Gérard Genette (1972), *Figures III*, Le Seuil, coll. Poétique, p. 243-255 et Umberto Eco (1979), *Lector in fabula*, Grasset, ch. 6.

25. *ibid.*, Gérard Genette, *Figures III*, p. 243-255

rateur omniscient. A partir de lui, s'organisent les autres éléments du récit (ex. 26) :

(26) Et *Ambroise Mauperthuis* dans son enfance avait vécu parmi ces hommes des forêts. Il était un des leurs, et moins que cela même car il n'était qu'un bâtard, mais sa ruse et son âpreté en avaient fait leur maître, le propriétaire des forêts où ils se louaient, et ils l'admiraient et le détestaient pour cela. (JC, 28)

A mesure que le récit avance (ex. 27), le narrateur-conteur ne s'interdit pas de commentaires sur la conduite de ses héros :

(27) *Le jour commençait à poindre*. Ambroise Mauperthuis s'était réveillé tout à coup. *Quelque chose qu'il ne comprenait pas venait de l'arracher au sommeil. Quelque chose comme un silence* ; un silence très étrange qui ne montait pas de la terre [...]. Et ce silence ne cessait de s'intensifier. *Il s'immisçait sous la peau d'Ambroise Mauperthuis comme une sueur glacée*. Il s'était levé, toujours à l'écoute de ce silence qui n'était ni de la terre ni du ciel ni de l'eau. Et soudain il avait vu. Là-bas, sur l'autre rive, juste en face de lui, un homme et une femme luttaient [...]. (JC, 45)

Pourtant à cette technique germanienne récurrente, qui inscrit la description, les conduites et les sentiments des personnages principaux par l'entremise d'une voix d'introspection sous la tutelle d'un narrateur omniscient extradiegetique, fait contrepoint une technique moins fréquente dans le fil du récit fictionnel. Le discours narrativisé, qui dévoile l'évolution psychologique et morale des personnages, cède sa place :

a) Tantôt à des scènes dialoguées, qui mettent en place des circonstances favorables à un échange verbal. Dans l'extrait (28), le discours direct du personnage est suivi d'une question qui appelle une réponse et déclenche le dialogue -procédé par ailleurs très utile pour que l'auteur apporte des informations sur la situation des personnages ou fasse découvrir une nouvelle situation -²⁶.

26. Sans procéder à l'analyse actancielle des personnages principaux du roman avec leurs attributs éphémères - ce qui n'est pas par ailleurs le but de la présente recherche - on doit souligner, selon *la morphologie du roman* (Voir Vladimir Propp (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil) et *l'analyse actancielle* de Algirdas-Julien Greimas, ibid., *Sémantique structurale*, p. 172-221, que chaque personnage présente plusieurs rôles actanciels. Les transformations dans ce récit symbolique sont toujours mises en œuvre au

(28) Et Corvol lui *avait dit* : « *Ne cherchez pas* à pénétrer les raisons de cette demande qui, je le comprends, vous choque et même vous révolte. *Ne cherchez pas* à élucider des motifs qui, au fond, m'échappent à moi-même en partie. *Oui, même à moi*. Mais dont je ressens la nécessité. Sachez seulement que je ne suis pas fou, - si je souffre ce n'est nullement de démence - mais au contraire d'un excès de lucidité, ce qui est pire [...] (JC, 170)

Des marques de rupture temporelle, des conversations rapportées en discours direct ou en discours indirect repérables par le jeu des pronoms personnels, le changement des temps verbaux, la présence des verbes de parole démarcatifs (comme *se dire*) et la reproduction de différents niveaux de langue - d'un français standard à un français plus parlé - permettent au lecteur de saisir l'analyse psychologique minutieuse des personnages.

Les paroles échangées entre les personnages en Discours Direct sous l'angle du discours narratif toujours de l'auteur, nous permettent de suivre à un niveau pragmatique les actes de langage des personnages de fiction pourvus de leurs caractères locutoires, de leur forces illocutoires et de leurs éventuels effets perlocutoires visés ou non. Dans la scène qui suit (ex. 29), nous suivons les protestations d'un personnage agissant (Ambroise Mauperthuis), incarné par des types de phrases, à priori assertives et exclamatives, et leurs forces illocutoires²⁷ telles que *affirmer*, *ordonner*, *avertir*. Ces actes instrumentés par des actes locutoires et des indices paratextuels (« *demanda-t-il d'une voix altérée* ») provoquent chez l'interlocuteur un effet perlocutoire *menaçant*.

(29) « Camille où elle est ? *demanda-t-il d'une voix altérée*. — Elle est où qu'elle doit être ! Dans ma ferme. La voilà sage maint'nant. Elle a compris elle aussi. On s'moque pas d'moi, non mais ! On m'tient pas tête. Elle obéit, elle sortira pas. Tu peux gueuler tout ton soûl, elle viendra pas. J'l'ai mise au pas, c'te nigaude qui croyait me tromper [...]. C'est fini tout ça, et bien fini ! Allez, disparaïs, et n'reviens plus jamais [...]. Et vous faudra aller loin, bien au-delà d'mes forêts. T'as compris ? (JC, 253)

b) Tantôt, le passage d'une énonciation neutre à une énonciation à la première

fil des propositions des séquences narratives, des instances énonciatives et des tropes qui y figurent.

27. c.f. Gérard Genette (1978), « Le statut pragmatique de la fiction narrative », *Poétique*, n°78, avril, p. 237-248.

et à la deuxième personne se fait à travers l'écriture épistolaire (ex. 30)²⁸. On trouve ainsi une diversité de types d'écriture dans le discours du roman, qui renvoie à l'expérience de la plurivocalité de *Jours de colère*. L'auteur recourt à ce choix stylistique pour faire varier les registres, en adoptant ainsi la position de détenteur d'un savoir par la vérité discursive que confère cette forme d'énonciation. A un niveau pragmatique la forme d'énonciation à la première personne (ex. 30) comporte un effet illocutoire tendant à réaliser une action dénommée telle que *ordonner* ou *faire connaître* quelque chose à quelqu'un en impliquant de l'interlocuteur ou du lecteur par l'énonciation à la deuxième personne du pluriel un acte illocutoire indirect de *promesse* ou d'*assentiment*.

(30) Monsieur,

L'homme qui a tué Catherine va mourir à son tour. Grâce à vous cet homme a subi un châtement [...]. A l'instant de ce crime *vous vous êtes dressé*, non comme un juge, mais comme un accusateur, comme le bourreau de ma conscience. *Vous m'avez dépouillé* de mes biens, vous avez pris mes enfants et les avez détournés de moi [...]. Il est vrai que lorsque ma femme a voulu me quitter *j'ai perdu mon cœur d'homme*. *Quand j'ai découvert* sa trahison, sa fuite, c'est avec un cœur de chien que j'ai couru vers elle, pour l'arrêter, la ramener auprès de moi. Un cœur de chien fou de douleur, de jalousie, de colère. Mais ce cœur là s'est arraché à moi lorsque *j'ai tué Catherine*. [...]. *Sachez Monsieur* que vous aussi aurez à comparaître devant Dieu, et qu'il sera exigé de vous des comptes comme à moi-même [...]. (JC, 165)

5.2 Dialogue intérieur²⁹

Cependant le recours au discours intérieur, discours qui éclaire le psychisme des personnages et évince la réalité extérieure, est une technique assez récurrente dans *Jours de colère*. Elle est le plus souvent intégrée dans la trame d'une narration omnisciente qui commente et suit le cheminement, les méandres et les circonvolutions des pensées des personnages.

28. c.f. Françoise Lucas (1996), « Quand voir c'est faire. L'énonciation performative et le trou de la serrure », *Études littéraires*, vol. XXVIII, no 3, p. 29-42

29. Dimension dialogique du dialogue interne qui se différencie de la dimension dialogale du dialogue externe, voir Jacques Bres et Bertrand Valette, « Le bruissement des voix dans le discours : dialogisme et discours rapporté », *Faits de Langues*, n°19, (*Le Discours rapporté formes et frontières*, éd. Laurence Rosier), p. 38-53.

Tantôt le discours intérieur apparaît dans le discours narrativisé d'un narrateur sous forme de discours indirect ou de discours indirect libre, comme c'est le cas dans les deux extraits qui suivent (31 et 32) :

(31) Il ne serait venu à l'idée de personne de considérer Camille comme étant la fille de Marceau. *Elle l'était, soit, mais le vieux s'était interposé d'une si impérieuse présence entre son fils et sa petite-fille*, il avait si bien écarté le terne Marceau, que celui-ci ne comptait aux yeux de personne. *Lui-même ne le savait que trop. La veille encore sa lâcheté l'avait conduit à obéir une fois de plus à un ordre humiliant imposé par son père. Un nouvel acte de lâcheté qu'il ne pardonnait pas.* (JC, 115)

(32) Non, ce ne serait pas aux branches de ce grand arbre défleuri qu'il se pendrait. Ce magnolia, qu'il avait convoyé au retour de ces noces comme on escorte un prisonnier de haut lignage que l'on conduit en exil avec solennité, n'avait une seule branche à la mesure de sa détresse. Trop d'orgueil, – celui de son épouse, la frigide et hautaine Corvol. *Et soudain il s'était demandé : quel était donc le nom de ce grand bœuf de race morvandelle, à robe rousse, qui tirait le tombeau transportant l'arbre exilé, ce lointain matin d'avril ? Il avait un regard si placide.* (JC, 187)

Tantôt le discours intérieur du personnage est représenté par une suite d'interrogations rhétoriques suivies ou précédées par des commentaires narratifs qui dévoilent le trajectoire des pensées et des pulsions du personnage se parlant à soi-même (exemple 33) :

(33) Elle s'était faufilée hors de la chambre, puis hors de la maison sans faire de bruit, s'était sauvée sans rien emporter. Elle était partie les mains vides. *Le détestait-elle donc tant qu'elle n'ait voulu s'encombrer d'aucun objet ou même linge ou bijou provenant de leur maison des bords de l'Yonne et pouvant lui rappeler leur vie commune ? Le haïssait-elle donc à ce point qu'elle n'ait même pas embrassé ses enfants une dernière fois avant de les abandonner, – ces enfants dont il était père ? [...]* (JC, 173)

L'extrait suivant (34) a attiré notre attention parce qu'il s'agit d'un récit de rêve en dialogisation intérieure ; il se distingue du monologue traditionnel par son caractère interlocutif³⁰ (« Tu sais »). Le sujet en introspection inter-

30. Nature dialogique du discours intérieur qui demande la proximité/dialogue avec autrui.

prête son discours comme un référent mémoriel dont les sensations évoquées reflètent le caractère hallucinatoire de son rêve. Dédoublé, il se scrute par le biais des interrogations, s'adressant à un destinataire imaginaire. Pourtant, le récit de rêve est rapporté au passé, tandis que les réponses du sujet dans sa dialogisation intérieure sont énoncées au présent.

(34) *Dans mon rêve je sentais leurs parfums et en même temps j'avais dans la bouche le goût des fruits qui mûriraient plus tard. Et ce goût faisait monter une salive sucrée dans ma bouche, et alors les fleurs sont devenues comme l'écume, comme l'eau d'un torrent. Une eau qui coulait vite, de plus en plus vite. Je sentais cette vitesse, j'avais peur et en même temps c'était ... je ne sais pas comment dire Tu sais, c'était un peu comme lorsqu'on a beaucoup de fièvre, on a en même temps froid et chaud, on est immobile dans son lit et pourtant on a l'impression de glisser à toute vitesse [...]. J'avais l'impression d'entendre carillonner la lumière.* (JC, 198-199)

Ainsi, des monologues rétrospectifs sont-ils interrompus par un jeu polyphonique entre discours d'autrui (en discours indirect) et discours sur soi (en discours direct).

L'écriture de Germain multiplie sans doute ce « jeu des voix » ou « jeu polyphonique », mais il est vrai que la prise de parole des personnages germaniens sous l'égide d'un narrateur intradiégétique assumant la fiction en discours direct est mise au second plan. Le cadre général dans lequel s'inscrit *Jours de colère* est structuré par la présence d'un narrateur extradiégétique omniscient.

CONCLUSION

Tout en prenant en considération la spécificité de *Jours de colère* de Sylvie Germain, mais sans prétendre analyser tous les aspects de la formation du texte, nous avons souhaité montrer comment certaines notions de *segmentation textuelle*, des *figures stylistiques* et de la *pratique de l'écriture des voix* participaient, selon une convergence que l'on pourrait appeler *style*, de la cohérence du texte.

Cependant il reste à chaque lecteur de mettre en oeuvre sa propre culture et de mobiliser sa *compétence interprétative* afin de juger de la nouveauté et de l'originalité du style germanien, afin d'établir les liaisons non exprimées entre les faits, les propositions et les interférences des réseaux lexicaux qui

constituent l'ensemble de sa *poétique*. C'est à chaque lecteur de découvrir la vitalité de son écriture et le ton unique de ses romans qui nous intriguent, faisant bouger les époques, les personnages, les paysages par *sa langue* assurément « *en mouvement* ».

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités :

- Adam, J.-M. (1990). *Eléments de linguistique textuelle*. Liège-Bruxelles : Mardaga
- Adam, J.-M. et Revaz, F. (1996). *L'analyse des récits*. Paris : Seuil
- Aquien, M. et Molinié, G. (1999). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. La Pochothèque
- Bakhtine, M. (1975). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, (trad. fr. 1978)
- Bres, J. et Valette, B. (2001). «Le bruissement des voix dans le discours : dialogisme et discours rapporté», *Faits de Langues*, n°19, (Le discours rapporté : formes et frontières, resp. scientifique L. Rosier, Université de Bruxelles), p. 38-53
- Combettes, B. (1998). *Les constructions détachées en français*. Paris : Ophrys
- Goulet, A. (2006). *Sylvie Germain : oeuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*. Paris : L'Harmattan
- Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris : Ed. de minuit
- Genette, G. (1972). *Figures II*. Paris : Seuil
- Genette, G. (1972). *Figures III, Fiction et Diction*. Paris : Seuil
- Genette, G. (1989). «Le statut pragmatique de la fiction narrative», *Poétique*, n°78, avril, p. 237-248
- Germain, S. (1989). *Jours de colère*. Editions : Gallimard
- Greimas, A.-J. (1986). *Sémantique structurale*. PUF
- Jouve, V. (1992). *L'effet personnage dans le roman*. Paris : PUF
- Lucas, F. (1996). « Quand voir c'est faire. L'énonciation performative et le trou de la serrure », *Études littéraires*, vol. XXVIII, no 3, p. 29-42
- Propp, V. (1970). *Morphologie du conte*. Paris : Le Seuil
- Umberto, E. (1979). *Lector in fabula*. Paris : Grasset
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Ed. du Seuil, Points

Ouvrages consultés :

- Adam, J.-M. et Petitjean, A. (1989). *Le texte descriptif*. Paris : Nathan
- Arrivé, M. (1973). « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, n°31, septembre, p. 53-63
- Bally, C. (1921). *Traité de stylistique française*. Heidelberg : Karl Winter
- Bremond, C. (1973). *Logique du récit*. Paris : Seuil
- Blienkenberg, A. (1958). *L'Ordre des mots en français moderne*. Copenhague : Munksgaard
- Castex, P.-G. (1951). *Le conte fantastique en France*. Librairie J. Corti
- Cohn, D. (1981). *La transparence intérieure*. trad. Ed. du Seuil
- Flieder, L. (1998). *Le roman français contemporain*. Paris : Seuil
- Hamon, Ph. (1977). *Poétique du récit*. Ed. du Seuil : « Points »
- Herschberg-Pierrot, A. (1993). *Stylistique de la prose*. Ed. Belin
- Jacques, F. (1985). *Dialogiques II, L'espace logique de l'interlocution*. Paris : PUF
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1983). *La connotation*. Presses Universitaires de Lyon
- « La Bible, le livre des écrivains avec Pierre Michon, Sylvie Germain, Erri De Luca, Henri Meschonnic, Frédéric Boyer, Jean Grosjean, Valère Novarina » (2005) in *Le Magazine littéraire*, n° 448, décembre, p. 40-42
- Leroux, Y. (2003). « Cadrage et technique narrative dans *Jours de colère* », Textes réunis par Toby Garfitt (dir.), *Sylvie Germain : Rose des vents et de l'ailleurs*. Paris : L'Harmattan, « Critiques Littéraires », p. 181-190
- Meyer, M. (1993). *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*. Le livre de Poche : « Biblio essais »
- Morel, M.-A. (1982). « Pour une typologie des figures de stylistique : points de vue d'hier et d'aujourd'hui », *DRLAV*, n°26, p. 1-62
- Prat, M. (2002). *Auteurs, lieux et mythes*. éd. L'Harmattan, Coll. Espaces Littéraires
- Tonnet, E. (2003). *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*. éd. L'Harmattan
- Rabatel, A. (2006). « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine », *Revue Romane*. n°41, p. 55-80
- Rastier, F. (1987). *Sémantique interprétative*. Paris : PUF
- Viart, D. et Bruno, V. (2008). *La littérature française au présent*. Paris : Bordas

Maria Katsantoni

ABSTRACT

Modalités stylistiques à travers la poétique de « Jours de colère » de Sylvie Germain

L'article s'attache à circonscrire certaines modalités stylistiques qui se déploient au sein des entités textuelles de « *Jours de colère* » de Sylvie Germain (1954-...). Le parcours proposé sur la *problématique herméneutique* du discours fictionnel germanien permettra ainsi au lecteur de mieux déchiffrer son texte symbolique et mythique tout en mettant en valeur l'usage des multiples formes qui définissent sa *poétique*.

Dans un premier temps et dans un niveau micro-structural, l'approche du texte propose une étude détaillée sur les conditions internes de la production du sens. Il permet ainsi au lecteur de déceler les procédés syntaxiques (ordre des mots/organisation de l'information et des événements dans l'enchaînement interphrastique) liés avec l'organisation sémantique du discours (isotopies sémantiques, champs lexicaux métaphoriques) au travers des séquences narratives et descriptives du texte en question. Surtout dans les passages descriptifs, des figures de style ponctuées par des images métaphoriques révèlent la prose poétisée et la langue en mouvement de Sylvie Germain. Dans un second temps et dans un niveau macro-structural l'étude fait le point sur le système complexe des voix qui régissent le texte et tente de définir clairement ce texte narratif en tant que discours polyphonique (voix d'un narrateur omniscient, nominations obliques des personnages, reproductions des paroles en discours direct ou en discours indirect, dialogue intérieur, formes d'écriture hybride au sein du texte).

Mots-clés : stylistique, syntaxe et sémantique, écriture fantastique, modalités narratives, fiction et polyphonie des voix

Υπολογισικοί μηχανισμοί στην ποιητική του έργου « Ημέρες οργής » της Sylvie Germain

Η παρούσα ανακοίνωση επιχειρεί να διερευνήσει συγκεκριμένους υπολογιστικούς μηχανισμούς στην κειμενική οργάνωση του φανταστικού διηγήματος « *Ημέρες οργής* » της σύγχρονης συγγραφέως Sylvie Germain (1954-...). Η ανάλυση που

προτείνουμε γύρω από την προβληματική της ερμηνευτικής του διηγήματος της Germain, δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να αναγνωρίσει την επιλογή και χρήση ορισμένων επαναλαμβανόμενων γλωσσικών δομικών σχημάτων που συνθέτουν τη συμβολική ποιητική της συγγραφέως. Σε ένα πρώτο στάδιο (επίπεδο μικροδομής κειμένου) μελετώνται οι συντακτικές αφηγηματικές και σημασιολογικές δομές (θεματική οργάνωση του κειμένου, σημασιολογικές ισοτοπίες, μεταφορικοί σημασιολογικοί παραλληλισμοί) και τα δομικά σχήματα που συντελούν στο προσωπικό ύφος της Germain και αποκλίνουν από τη νόρμα του κοινού γλωσσικού κώδικα (αντι-γραμματικά δομικά σχήματα, απόσπαση προτασιακών όρων, προφορικότητα του λόγου, επανάληψη γλωσσικών μονάδων). Για τη μελέτη των παραπάνω λαμβάνονται υπόψη οι αφηγηματικές και περιγραφικές ενότητες του κειμένου. Στην περίπτωση των περιγραφικών ενοτήτων οι μεταφορές και οι 'γραμματικές εικόνες' προσδιορίζουν την ποιητική γραμματική και τον ρυθμικό πεζό λόγο της συγγραφέως. Σε ένα δεύτερο στάδιο (επίπεδο μακροδομής κειμένου) το αφηγηματικό κειμενικό πρότυπο όπου αφομοιώνονται και αλληλεπιδρούν διαφορετικά είδη λόγου και φωνές ηρώων μας οδήγησε στη μελέτη της ετερογλωσσίας και της πολυφωνίας του κειμένου (διάσπαση της κλασικής αφηγηματικής δομής, πολυφωνία, υβριδική γραφή, αναφερόμενος λόγος).

Λέξεις-κλειδιά : υφολογικοί μηχανισμοί, φανταστικό διήγημα, σημασιουσυντακτικά φαινόμενα, αφηγηματικό κειμενικό πρότυπο, μυθοπλασία, πολυφωνία και ετερογλωσσία