

Genre, géographie et héritage : lecture éthique du style du narrateur dans *L'annonce* de Marie-Hélène Lafon

Genre, geography and heritage: an ethical reading of the narrator's style in *L'annonce* by Marie-Hélène Lafon

Francis Langevin

Numéro 105, 2014

Qui parle ? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1030448ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1030448ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Langevin, F. (2014). Genre, géographie et héritage : lecture éthique du style du narrateur dans *L'annonce* de Marie-Hélène Lafon. *Tangence*, (105), 91–108. <https://doi.org/10.7202/1030448ar>

Résumé de l'article

Cet article propose une lecture du roman *L'annonce* (2009) de Marie-Hélène Lafon et illustre un parcours qui va du style vers l'individualité et l'intentionnalité, afin de montrer une partie de l'activité interprétative à laquelle donne lieu une indécidabilité quant à la source (pragmatique) du style de la narration, des évaluations et, partant, des valeurs. Il présente pour ce faire un état des lieux critique entre la construction énonciative des valeurs (Hamon, Korthals Altes, Jouve) et la construction énonciative du point de vue (Rabatel). Il affirme en outre que la lecture ne se satisfait que momentanément de l'indécidabilité quand il est nécessaire d'attribuer des valeurs, et que ce mode de lecture est aussi sensible aux positions énonciatives qu'aux positions éthiques que lui propose le texte. Plus précisément, l'auteur s'intéresse aux effets éthiques du style et observe comment se construisent des ponts entre le style, garantie de littérarité, et l'idéologie, référent extratextuel. Dans le roman *L'annonce*, ce sont en particulier le genre sexuel, l'origine géographique et l'héritage paysan qui semblent être l'enjeu des évaluations et du style de la narration.

Genre, géographie et héritage : lecture éthique du style du narrateur dans *L'annonce* de Marie-Hélène Lafon

Francis Langevin
University of British Columbia

Par cette lecture que je propose du roman *L'annonce* de Marie-Hélène Lafon¹, j'aimerais montrer un parcours qui va du style vers l'individualité et l'intentionnalité, afin de mettre en relief une partie de l'activité interprétative à laquelle donne lieu la lecture d'un récit dont la source (pragmatique) du style de la narration, celle des évaluations et, du coup, l'origine des valeurs s'avèrent difficiles à cerner. Pour ce faire, je présenterai un parallèle entre la construction énonciative des valeurs² et la construction énonciative du point de vue³. Je partirai du postulat que la lecture ne se satisfait que momentanément de l'indécidabilité quand il est nécessaire d'attribuer des valeurs, et que ce mode de lecture est aussi sensible aux positions énonciatives qu'aux positions éthiques que lui propose le texte. Il s'agira en particulier de s'intéresser aux effets éthiques du style, ou

1. L'ouvrage est paru d'abord chez Buchet/Chastel en 2009 et a été réédité dans la collection « Folio » des éditions Gallimard en 2011. Toutes les citations sont tirées de cette réédition. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *A*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
2. Voir à ce propos les ouvrages de Philippe Hamon (*Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1984), Liesbeth Korthals Altes (*Le salut par la fiction? Sens, valeurs et narrativité dans Le roi des aulnes de Michel Tournier*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1992) et Vincent Jouve (*Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2001).
3. Je renvoie ici à l'ouvrage d'Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, 1998.

d'observer comment se construisent des ponts entre le style, garantie de littérarité, et l'idéologie, référent extratextuel. Je serai en particulier sensible aux axiologies les plus sollicitées par *L'annonce*: le genre sexuel, l'origine géographique et l'héritage paysan.

Le roman raconte l'arrivée d'Annette, qui vivait à Bailleul dans le Nord avec son fils Éric, chez Paul, paysan de Fridières dans le Cantal. Paul a placé une annonce dans un journal; Annette l'a lue chez le dentiste: « Il y avait du doux dans l'annonce, doux quarante-six ans cherche jeune femme aimant la campagne » (A, p. 62). Paul vit à Fridières depuis presque toujours, « flanqué » de sa sœur, « l'abrupte Nicole » (A, p. 75), de onze mois sa cadette: ils ont été placés là après l'enfance sous la responsabilité de deux oncles, Louis et Pierre, âgés respectivement de 80 et 81 ans, qui « avaient à peine connu Aurillac et encore moins Clermont-Ferrand, ou Paris, ou le monde inouï dont la télévision leur déversait à domicile l'inintelligible rumeur » (A, p. 75). À la suite de sa lecture de l'annonce, Annette quittera vivement le Nord avec Éric et leurs meubles, pour fuir la violence alcoolisée de Didier, le père d'Éric, mais aussi pour fuir les usines délocalisées et les avenir bouchés. La narration est particulièrement stylisée et elle suscite une double indécidabilité de lecture. À qui doit-on attribuer ce style et que cherche-t-il à signifier? À qui attribuer les points de vue et les évaluations qui sont faites par le biais du style, et quelles sont les valeurs mises en jeu? En effet, les discours indirects que met en scène la narration spectacularisent l'évaluation et rendent difficile, voire impossible, le maintien de cette indécidabilité. En d'autres mots, la lecture doit choisir et attribuer les valeurs. J'en prends pour premier exemple un portrait d'Annette suivi d'un portrait de Didier:

Annette se souvenait d'avoir pensé, dès dix-huit ans ou dix-neuf ans, que ces regrets entassés ne servaient qu'à rendre ces femmes malheureuses, envieuses et amères; elle accomplirait, elle, une autre vocation, haute, détachée des contingences accablantes, une vocation insondable, insubmersible et intrinsèque. Amoureuse. Elle serait amoureuse comme d'autres sont coiffeuses ou vendeuses. [...] Didier avait été l'idéal candidat, le parfait soupirant issu d'une catastrophique tribu d'ivrognes, hommes surtout, et femmes parfois, ce qui aggravait très nettement son cas, ultime avatar avec ses frères et sœurs plus jeunes d'une lignée de féroces éclopés importés de Pologne entre les deux guerres et, à

la différence de leurs increvables compatriotes, jamais réparés, remis, revenus de cet exil radical en terre minière. Plus égarés de génération en génération, ils essaimèrent volontiers, œuvrèrent fort peu pour la cause du charbon, burent avec emphase dans les moindres estaminets des deux départements, Nord et Pas-de-Calais, s'estropièrent d'abondance au fil de rixes endémiques, d'accidents de voiture échevelés. On les connaissait, de Bailleul à Dunkerque on ne connaissait qu'eux; ils titubaient dans les ruelles, beuglaient en leur sabir de galantes invites, cuvaient leurs cuites dans les halls de gare et, les beaux jours revenus, avec des trois ou quatre grammes d'alcool dans le sang, conduisaient des voitures approximatives bondées de femelles hébétées et d'enfants déjà sauvages. Didier, dix-sept ans à peine, l'œil bleu dur, comme embarrassé de ses lourdes mains d'apprenti plombier, faisait dans cette troupe figure de vivant miracle bien qu'il eût déjà à son actif une poignée de bitures insignes et autres notoires records de vitesse sur des mobylettes d'emprunt. (A, p. 42-43)

L'extrait présente un certain nombre de traits stylistiques caractéristiques de cette narration polyphonique, qui concernent en particulier la syntaxe et le choix minutieux des adjectifs :

1. Jeu de locutions « être *coiffeuse*, être *heureuse* » ;

2. Marqueterie d'adjectifs (antéposition du classifiant, liaisons provoquées, etc.) : « idéal candidat », « parfait soupirant », « catastrophique tribu », « ultime avatar », « féroces éclopés », « increvables compatriotes », « rixes endémiques », « accidents de voiture échevelés », « voitures approximatives », « femelles hébétées et enfants déjà sauvages », « mobylettes d'emprunt », « galantes invites », « vivant miracle », « bitures insignes », « notoires records de vitesse » ;

3. Énumération d'adjectifs : « une autre vocation, haute, détachée des contingences accablantes, une vocation insondable, insubmersible et intrinsèque », « jamais réparés, remis, revenus de cet exil radical en terre minière » ;

4. Épanaphores : « essaimèrent [...] œuvrèrent [...] burent [...] s'estropièrent » ; « titubaient [...] beuglaient [...] cuvaient [...] conduisaient ».

Le portrait des personnages sera *indécidablement* teinté d'une voix double : la voix du personnage réflecteur (Annette, qui se souvient) et la voix de la narration. Or, Annette n'est pas George Sand ni Sylvie Germain : elle est présentée comme un personnage

peu lettré. Si ses ambitions sont quelque peu romanesques (« être amoureuse »), elles ne sont pour autant ni littéraires ni poétiques. En d'autres mots, elles ont peu à voir avec le style, les mots et l'écriture. Pourtant, ses perceptions et ses évaluations seront sans cesse teintées d'une tonalité lyrique, parfois même pastorale. Et l'on ne saura pas toujours dire si ce pastoralisme est sérieux ou ironique, si la narration est sérieuse ou non lorsqu'elle cite ou prétend citer ces évaluations. Ainsi semble-t-il en aller de cette description de la grange de Fridières, vue à travers le regard de Paul :

La grange était saine, le bois n'y pourrissait pas, les métaux ne s'y corrompaient pas ; la grange était parcourue de vents cathartiques et d'hirondelles enivrées, de fragrances définitives et de touffeurs estivales ; la grange coiffait la maison et les corps, couvait bêtes et gens, pesait sur eux, puissante altièrre incorruptible ; la grange était vaisseau, cathédrale, carapace mue obscurément, parcourue de craquements intestins, objet des soins constants du couvreur supplié ; on ne trahissait pas la grange et elle ne vous trahissait pas. (A, p. 51)

À qui s'adresse cette description ? Nous parvient-elle aussi par le biais des perceptions d'Annette, traduit-elle seulement le regard de Paul, ou bien ce style est-il celui de la narration, encore ? Chose certaine, on remarque les mêmes faits de style que ceux repérés plus haut, cette fois pour une autre focalisation et pour un autre focalisateur potentiel. On le voit, les perceptions des personnages étant toujours médiatisées par la narration, les nombreuses caractéristiques stylistiques du roman dessineront en creux — mais surtout en relief — un *ethos* narratif particulièrement visible et qui agite des signaux renvoyant, par connotation et dénotation, aux valeurs mises en jeu par cette forme d'énonciation. Par « valeurs », j'entends un réseau d'expression des préférences à travers les perceptions, une axiologie potentielle qui ne demande qu'à être décodée ; ce serait en fait une posture depuis laquelle on voit le monde, un point de vue, une subjectivité organisée. C'est d'abord l'origine de ce point de vue qui retiendra mon attention : qui est ce sujet, qui incarne cette subjectivité ?

L'indécidabilité dans l'attribution de la subjectivité

Quand la narration est ambiguë, pour reprendre les catégories posées par l'équipe d'Andrée Mercier et Frances Fortier⁴, et que la fiabilité de l'énonciateur/énonciatrice peut être mise en doute, qu'elle est fragilisée par des disparités entre ce qu'affirme le personnage-narrateur ou ce que dévoilent certains indices fictionnels, le travail de lecture est mis en évidence, car nous cherchons alors des indices qui permettraient de valider notre interprétation de la chaîne des motivations et des actions. Quand la narration est impossible, c'est-à-dire quand le personnage-narrateur ne peut vraisemblablement prendre la parole comme il le fait, la place que nous occupons dans la scène d'énonciation et qui détermine notre rôle de lecteur n'est pas rendue « sensible » ou aussi fragile. En effet, la bizarrerie, l'impossibilité, l'invraisemblance fictionnelle ou empirique attirent davantage l'attention sur les conditions de production de l'énoncé que sur la scène énonciative elle-même. Fortier et Mercier parlent, pour ces cas, d'« impossibilité conceptuelle » ou d'« impossibilité pragmatique » : si la narration simultanée et la narration omnisciente, bien qu'invraisemblables, sont naturalisées comme pratiques narratives, écrivent-elles, les narrations ambiguës ou indécidables « désignent ouvertement leur mise en jeu de la transmission narrative et soulignent à plus gros traits la nécessité d'une posture interprétative⁵ ».

Mais cette posture interprétative n'est pas toujours résolue par la lecture lorsque l'origine de la voix narrative pose problème malgré les clarifications de la fiction. Là aussi notre rôle de lecteur savant est mis en évidence, alors qu'on cherchera à produire de la signification à partir d'une situation énonciative insoluble, déficiente. Fortier et Mercier se sont surtout intéressées à des narrateurs-personnages indécidables (à l'identité pragmatique aussi évidemment dépourvue de vraisemblance que le sont, ajoutent-elles, la narration simultanée ou l'omniscience). De mon côté, je me suis intéressé à des

4. Voir notamment l'ouvrage dirigé par Frances Fortier et Andrée Mercier (*La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011) issu du projet de recherche subventionné par le CRSH ayant pour titre « Narration impossible, indécidable et ambiguë. Enjeux esthétiques et théoriques de la transmission narrative dans le roman contemporain ».

5. Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques », dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative*, ouvr. cité, p. 350.

personnages-narrateurs dont la posture éthique est invraisemblable et dont la fiabilité est mise en doute par leur incompétence (culturelle, cognitive, ontologique). Comme il s'agit de personnages, il était relativement aisé de leur attribuer des qualités et des défauts et d'observer comment l'exotisme culturel, éthique ou cognitif, comment l'altérité « semble chaque fois liée non pas tant à la subjectivité de la narration qu'à la subjectivité de la lecture qui en découlera. Inconfortables, ces fictions le sont dans la mesure où elles demandent du lecteur qu'il réévalue constamment les valeurs en circulation dans le roman⁶ ». Il est cependant moins aisé d'attribuer des valeurs à des narrateurs hétérodiégétiques; les valeurs, écrit Alain Rabatel au sujet d'un texte des Évangiles, sont alors « malaisément transférables à une instance narrative » et « malaisément assignables » dans les différentes couches du discours, en particulier dans les cas d'effacement énonciatif⁷.

Le style et l'individualité

Les conceptions contemporaines du style tendent à prendre un caractère moins univoque que ne le suggéraient des définitions comme celle de Nelson Goodman, qui écrivait, vers 1978 : « Le style consiste fondamentalement dans les traits du fonctionnement symbolique d'une œuvre permettant de déterminer l'auteur, la période, l'appartenance géographique ou l'école de cet auteur⁸. » L'enjeu philologique de la stylistique, qui visait, avec cette définition programmatique du style, à attribuer une prise de parole à un individu en

6. Francis Langevin, « La posture exotique du narrateur-personnage. Inconfort et non-fiabilité dans quelques romans contemporains », dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative*, ouvr. cité, p. 209.
7. Alain Rabatel, « La construction inférentielle des valeurs. Propositions pour une pragmatique énonciative des textes littéraires », *Cahiers de narratologie* [En ligne], n° 12 (*Récit et éthique*), 2005, mis en ligne le 10 avril 2005, consulté le 10 décembre 2013, URL : <http://narratologie.revues.org/29>. Pour une définition diachronique de l'effacement énonciatif en linguistique et en pragmatique, voir Alain Rabatel, « Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit du *Mort qu'il faut* de Semprun », *Semen* [En ligne], n° 17 (*Argumentation et prise de position: pratiques discursives*), 2004, mis en ligne le 29 avril 2007, consulté le 8 janvier 2014, URL : <http://semen.revues.org/2334>.
8. Nelson Goodman, « The status of style », *Ways of Worldmaking* [1978; 2^e édition], Indianapolis, Hackett, 1985; traduction française de Catherine Z. Elgin, *Esthétique et connaissance*, Paris, L'Éclat, coll. « Tiré à part », 1990, p. 46, cité dans Jean-Michel Adam, « Style et fait de style: un exemple rimbaldien », dans Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style?*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994, p. 19 (note 1).

particulier, étendait ses ambitions quasi botaniques jusque dans le domaine collectif. Ces « traits de fonctionnement symbolique » servaient alors de marquage à une identité collective qui trouvait à s'exprimer dans un catalogue relativement restreint d'aménagement des formes et partant, d'axiologies. Comme l'écrivait, en 1953, Meyer Schapiro à propos du travail de l'historien de l'art :

[L]e style est alors, par-dessus tout, un système de formes qui possède une qualité et une expression significative rendant visibles la personnalité d'un artiste et la conception générale d'une collectivité. C'est aussi un véhicule d'expression à l'intérieur du groupe, qui communique et qui fixe certaines valeurs de sa vie religieuse, sociale et morale à travers les suggestions émotives des formes. C'est, en outre, un fonds commun qui peut aider à évaluer les innovations et le caractère individuel des œuvres particulières⁹.

« Une qualité et une expression significative » : c'est en quelque sorte l'introduction de la variante qui rend visible l'ornementation, avec pour critère de repérage ou bien l'unicité d'une manifestation ou sa récurrence. Cette adéquation entre la forme de la pensée d'un sujet et la forme de l'expression reste encore très forte, y compris chez un linguiste comme Jean-Michel Adam qui, en 1994, définissait le fait de style

comme un fait ponctuel de texture attendu ou inattendu au regard du style d'une œuvre, d'un auteur, d'un genre ou d'une école donnés. Un fait de style est donc le produit perçu d'une récurrence ou d'un contraste, d'une différence par rapport aux régularités microlinguistiques observées et attendues d'un texte, d'un auteur, d'une école, d'un genre. La perception d'un fait de style est, par définition, le produit d'une attente et/ou d'une rupture ponctuelle de cette attente. Un fait de style sera donc ou la signature d'un auteur, d'une œuvre, d'une famille d'œuvres ou, au contraire, un trait de texture inattendu au regard de l'œuvre, de l'auteur ou de la famille d'œuvres considérées¹⁰.

Le « fait de style », aura donc tout à voir avec les agrammaticalités auxquelles s'intéressait Michael Riffaterre dans *Sémiotique de la poésie*, pour qui « [t]out fait textuel qui donne au lecteur le sentiment

9. Meyer Schapiro, « La notion de style », dans *Style, artiste et société* [1953], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005, p. 36.

10. Jean-Michel Adam, « Style et fait de style : un exemple rimbaldien », art. cité, p. 19-20.

qu'une règle est violée, même si l'existence de la règle demeure indémontrable, même si l'on n'imagine de règles que pour rationaliser *a posteriori* un blocage de la communication courante¹¹.» Cette violation d'une règle désigne à la fois l'intentionnalité de la mise en forme et l'interdiscursivité nécessaire à la reconnaissance de la violation. Le style, ainsi considéré comme une déviation par rapport à une norme, désigne alors tout à la fois, à l'exact moment de cette reconnaissance, la déviation et la norme.

C'est d'ailleurs cette interdépendance entre l'introduction de la variance, ou la création langagière, et «l'esprit d'une nation» qui fascinait Leo Spitzer, qui érigeait les inventions verbales au statut de compétence spécifique de l'écrivain, qui sait «saisir» les visions du monde de sa communauté — le mot était «nation» — mieux que quiconque¹². Cette philosophie du langage, centrale et pourtant discrète en théorie littéraire, et qu'on doit à Charles Bally, conçoit la pensée comme informe et antérieure au langage qui n'est, lui, qu'expression et imparfaite traduction de cette pensée. Cette différence ontologique est centrale en théorie littéraire et la stylistique plus particulièrement en a fait le centre de son herméneutique : l'étude du style, pour Spitzer, souhaite mettre au jour le filtre qui intervient entre l'idée et le mot, entre la face interne de la pensée et sa face externe, son expression. Spitzer a non seulement voulu tracer «le trajet qui va du langage et du style à l'esprit¹³», mais aussi, et peut-être surtout l'«attitude centrale¹⁴», le «radical spirituel¹⁵» qui permet à la compréhension — et à l'interprétation — de s'organiser autour de ce qu'il appelait «la racine psychologique des différents traits de style qui marquent l'individualité d'un écrivain¹⁶». Ces traits de style, l'écrivain les puise dans le réservoir de sa culture; aussi Spitzer ambitionne-t-il non seulement de rendre compte de cette individualité (originalité), mais aussi d'embrasser ce réservoir culturel, cette époque, ce milieu, cette classe, bref, ce contexte

11. Jean-Jacques Thomas, note de traduction, dans Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, trad. de Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, 1983, p. 13. Voir aussi Michael Riffaterre, «L'inscription du sujet», dans Georges Molinié et Pierre Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style?*, ouvr. cité, p. 283-312.
12. Voir Leo Spitzer, «Art du langage et linguistique» [1948], trad. de Michel Foucault, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1970, p. 45-78.
13. Leo Spitzer, «Art du langage et linguistique», art. cité, p. 56.
14. Leo Spitzer, «Art du langage et linguistique», art. cité, p. 74.
15. Leo Spitzer, «Art du langage et linguistique», art. cité, p. 54.
16. Leo Spitzer, «Art du langage et linguistique», art. cité, p. 54.

duquel l'écrivain exprimerait les idées, les valeurs, la sensibilité, la vision du monde. Suivant cette herméneutique, on dirait alors qu'à chaque vision du monde correspond un style, que l'agencement des valeurs et des idées est (toujours) déjà style. Si le style, c'est l'homme, le style de l'homme, c'est l'environnement de l'homme. Ainsi le style, dont on observe les traits saillants dans le texte, émerge du contexte et témoigne du contexte. Pour d'aucuns, la circularité de cette proposition est frappante. Était associée à cette extraordinaire réceptivité linguistique individuelle une sorte de marmite collective produisant du symbolique à travers une *Weltanschauung*; en retour, les formes de l'invention verbale nourrissaient la configuration de la vision du monde comme rapport à la langue.

Cette herméneutique du style s'apparente aussi au rapport qu'entretient l'idiolecte par rapport au sociolecte. Ducrot et Schaeffer donnent en effet de l'idiolecte une définition restreinte: «Façon de parler propre à un individu, considérée en ce qu'elle a d'irréductible à l'influence des groupes auxquels il appartient¹⁷.» Suivant cette définition, il y aurait autant d'idiolectes que de personnes, ce qui a tout à voir avec la définition «classique» du style comme trait distinctif d'un artiste, de son temps, de son groupe, etc. Dans son archéologie du concept d'idiolecte en relation avec le style, Éric Bordas conclut aussi à une parenté entre l'idiolecte et le style :

L'idiolecte se comprend donc comme une précision individualisante dans une approche polylectale de la langue [c'est-à-dire une langue et des paroles]. C'est pourquoi, reposant sur l'hypothèse d'une gestion des variations locutoires du sujet énonçant, [l'idiolecte] s'inscrit à son tour dans le paradigme du style comme écart (par rapport au sociolecte matriciel) et comme choix (d'expression)¹⁸.

Écart, choix, individualité; déviation, sélection, subjectivité: c'est à ce carrefour herméneutique que semblent se rencontrer le style et les valeurs. Par un parcours interprétatif semblable, par homologation, voire par attribution, le style et l'idiolecte se laissent appréhender grâce à des indices distinctifs auxquels est rattachée, par convention, une intentionnalité. Celle-ci est liée à une différenciation dans le langage qui, on l'a vu, désigne un «choix d'expression». Suivant *mutatis*

17. Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. «Essais», 1995, p. 117.

18. Éric Bordas, «Style». *Un mot et des discours*, Paris, Kimé, 2008, p. 201.

mutandis les propositions de Riffaterre sur l'intersubjectivité de l'interprétation des «agrammaticalités», Jean-Michel Adam distingue pour sa part les «faits de style» des «actes de style»: «Pleinement sémantique, [...] "l'acte de style" engage un sujet parlant dans un acte de référence et de co-énonciation¹⁹.» Comme l'acte de parole²⁰, l'acte de style dépend d'une énonciation et ne se trouve pas intrinsèquement dans l'énoncé; l'acte de référence renvoie pour sa part au choix d'une position dans le discours appelée à être reconnue et reconstruite par autrui. Georges Molinié et Alain Viala proposent d'ailleurs une stylistique actantielle (sémiostylistique) sophistiquée pour analyser cette interaction en termes d'actions discursives entre instances émettrice et réceptrice²¹.

Il résulte de cette prise en compte du caractère interactif et dynamique du style et de l'idiolecte qu'aucun de ces phénomènes n'est intrinsèque à l'être de parole; l'idiolecte, comme le style, n'est donc pas essentiellement individuel ou privé. C'est le procès de signification auquel donne lieu l'interprétation, la lecture, qui active ces potentialités d'attribution et qui permet l'existence d'un événement évaluatif. C'est ainsi que la traite des vaches, dans le regard d'Annette, médiatisé par la narration hétérodiégétique, se métamorphose en une féerie sur glace, véritable événement évaluatif — et stylistique:

Une femme faisait besoin à Fridières, une femme ménagère, même si les oncles, soigneux et méthodiques, n'avaient pas laissé leur maison glisser dans la défaite des choses et tourner au terrier

-
19. Jean-Michel Adam, «Style et fait de style: un exemple rimbaldien», art. cité, p. 21.
20. Voir à ce propos les ouvrages de John L. Austin, *Quand dire, c'est faire* [1970] (Paris, Seuil, coll. «Points essais», 1991) et de John Searle, *Les actes de langage. Essai de philosophie linguistique* (Paris, Hermann, 1972).
21. Voir Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, 1993. Dans *Sémiostylistique. L'effet de l'art* (Paris, Presses universitaires de France, 1998), Georges Molinié résume ainsi cette herméneutique: «Cette sémiologie schématise donc le modèle abstrait d'un certain nombre de phénomènes énonciatifs dans le cadre d'une théorie de la textualité littérarisable.» (p. 50) Cette sémiotique de la lecture, en d'autres termes, s'intéresse à la négociation de la valeur littéraire à travers une lecture (sémiotique) des interactions énonciatives occasionnées par «l'art verbal: le rôle de la culture, la tension et l'action entre émission et réception, l'activité et, tout ensemble, l'éphémérité, de l'érection en objet d'art, la sensation du feuilleté textuel, la variabilité des positions et des relations de réception relativement au (même?) objet culturel, l'instabilité du statut social et de ce prétendu objet» (Georges Molinié, *Sémiostylistique*, ouvr. cité, p. 49).

ombreux qui était le lot de la plupart des hommes dans leur situation. De ces commencements après, Nicole, bien qu'ayant accepté et occupant en toute dignité sa naturelle fonction, avait gardé un lien particulier, comme ombilical, avec l'étable et les bêtes. Elle y secondait Paul au début et à la fin de la traite, et leur manège sans paroles apparut d'emblée aux yeux d'Annette comme une sorte de ballet impeccable et magique, aussi imperturbable et merveilleux que les miraculeuses figures osées à la télévision par les couples de féerie des championnats de patinage dont elle était friande depuis l'enfance. Il n'était pas jusqu'aux bottes hautes et semblables combinaisons vertes et intégrales zébrées, de haut en bas, de fermetures Éclair écrues que portaient le frère et la sœur qui n'eussent rappelé à l'intruse les costumes chamarrés, inouïs et savamment coordonnés, arborés par les corps éblouissants des virtuoses parfaits. (A, p. 37)

On reconnaît aisément ici les traits de style déjà identifiés, en particulier les lacis et les couples d'adjectifs, de même que les liaisons périlleuses: «sa naturelle fonction», «les miraculeuses figures»: «soigneux et méthodiques», «impeccable et magique», «imperturbable et merveilleux», «miraculeuses figures osées à la télévision», «vertes et intégrales zébrées [...] de fermeture Éclair écrues»; «chamarrés, inouïs et savamment coordonnés». Cette répétition des mêmes faits de style dessine les contours d'une subjectivité qui traverse tout le roman. Même si l'origine exacte de l'événement évaluatif reste indéterminée, du moins sur le plan grammatical (même si on ne peut pas parler ici d'un «effacement énonciatif»), on distingue le feuilleté de ces diverses évaluations à travers quelques locutions qui apparaissent comme des évaluations citées ou alors comme des évaluations directement produites. «Fonction idéologique» ou «privilege de commentaire idéologique» de la narration²², ces évaluations directes du monde fictionnel par la narration hétérodiégétique sont le lieu par excellence de l'exercice problématique de l'auctorialité et de l'autorité narrative, en particulier lorsque les valeurs sont en jeu. C'est à ce carrefour que l'on retrouve les théories de Wayne C. Booth sur l'*implied author* et le narrateur non fiable²³, notions dont

22. Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 263-264.

23. Voir Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/Londres, Chicago University Press, 1961. Ce texte est mieux connu en France dans cette traduction: «Distance et point de vue. Essai de classification», dans Roland Barthes et coll., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977, p. 85-113.

il faut surtout retenir qu'elles engagent le lecteur dans un décodage de l'attribution des intentions éthiques du texte, de sa production et de sa réception. Lire l'intentionnalité, c'est lire l'axiologie de tous les participants à l'énonciation²⁴. Dans *Texte et idéologie*, Philippe Hamon décrit l'évaluation comme un

affleurement, dans un texte, d'un savoir, d'une compétence normative du narrateur (ou d'un personnage évaluateur) distribuant, à une intersection, des positivités ou des négativités, des réussites ou des ratages, des conformités ou des déviations, des excès ou des défauts, des dominantes ou des subordinations hiérarchiques, un acceptable ou un inacceptable, un convenable ou un inconvenant, etc.²⁵

Même si le narrateur est jugé non fiable, sur le plan sémantique, le système de valeurs qui l'entoure, même dysfonctionnel, sera tout de même attribué. Il ne restera pas, par conséquent, indécidable.

La valeur, l'évaluation et, partant, la norme, se laissent appréhender plus difficilement lorsque le narrateur est hétérodiégétique. Les valeurs se trouvent chevillées aux évaluations moins explicites du narrateur et elles se manifestent aussi dans l'adoption d'un point de vue. Dans son *Histoire du point de vue*, Alain Rabatel définit ainsi le point de vue :

Nous considérons le [point de vue] comme la manière spécifique par laquelle les informations d'un texte narratif sont véhiculées par telle instance donnée, à côté des paroles et pensées des personnages, ou à côté des intrusions d'auteur caractérisées, bref, dans les cas où la subjectivité du discours ne se rapporte explicitement pas à un je ou un tu : on pourrait ainsi, à l'instar d'Ann Banfield, considérer le point de vue comme le concept permettant de rendre compte de la subjectivité du langage dans les textes narratifs dans le cadre de « phrases sans paroles »²⁶.

24. Voir à ce sujet Francis Langevin, « La connivence construite par le discours de l'évidence. Attitude du narrateur et vraisemblance chez Patrick Lapeyre et Jean Echenoz », dans *Temps zéro* [En ligne], n° 2 (*Vraisemblance et fictions contemporaines*), octobre 2009, consulté le 26 janvier 2014, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document384>, et Francis Langevin, « La posture exotique du narrateur personnage », art. cité, p. 211-214.

25. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, ouvr. cité, p. 22.

26. Alain Rabatel, *Une histoire du point de vue*, Metz, Université de Metz, 1997, p. 14 ; l'auteur souligne.

Que les oncles ne soient pas tombés dans la déchéance « qui était le lot de la plupart des hommes dans leur situation » apparaît comme une évaluation dénotée ; que Nicole ait accepté sa « naturelle fonction », l'inversion syntaxique (adjectif classifiant antéposé) semble le signaler, présente une évaluation connotée, qui est une évaluation citée, comme lorsqu'Annette se remet à la conduite automobile : « Annette recommencerait à conduire, il le fallait. Elle n'avait que fort peu pratiqué le mâle exercice » (A, p. 62). Il faut bien sûr, comme dans le cas de la plupart des figures énonciatives telle l'ironie, que la citation soit supposée pour que l'évaluation apparaisse clairement. L'indécidabilité réside dans l'attribution de ces points de vue et suscite un événement énonciatif singulier qui, tout en survenant, demande qu'on attribue à une instance les « effets-valeurs » (Vincent Jouve), les « effets-idéologie » (Philippe Hamon), de même que « l'effet point de vue » (Alain Rabatel)²⁷. Si cet appel est annoncé par le style, dans la lecture du roman, il l'est aussi par tout un contexte normatif construit par la fiction.

Les valeurs et l'intention

Si le style est un écart qui singularise la parole par rapport à une norme linguistique, les valeurs sont elles aussi rendues visibles par la norme avec laquelle elles entrent en contraste ou qu'elles exemplifient — et, réciproquement, elles rendent cette norme visible. Dans son ouvrage de 1992 sur les valeurs dans *Le roi des Aulnes* de Michel Tournier, Liesbeth Korthals Altes montre bien le caractère discursif des valeurs dans leur relation à des normes :

On peut définir la *valeur* comme *critère qui fonde une préférence*, qui fait que quelque chose est désirable, souhaitable, bon, etc. Elle-même abstraite, la valeur se manifeste dans le choix (entre alternatives) de comportements et dans les jugements portant sur des états ou des actions. [...] La *norme* pourrait être décrite comme la *forme prescriptive de la valeur*. La norme serait moins abstraite que la valeur, traduisant celle-ci en une règle de comportement plus ou moins contraignante. Les normes concernent plus spécifiquement le domaine des actions, et surtout : elles se distinguent des valeurs par le fait que leur observation ou leur transgression suscite une sanction (positive ou négative)²⁸.

27. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, ouvr. cité ; Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, ouvr. cité et Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, ouvr. cité.

28. Liesbeth Korthals Altes, *Le salut par la fiction?*, ouvr. cité, p. 13 ; l'auteur souligne.

La valeur est bien un positionnement par rapport à une norme, mais cet « écart » a besoin d'une sanction pour être complété et réalisé, et pour que la valeur soit perçue comme telle. Pour se réaliser, l'évaluation a besoin d'un système de normes.

Quand ces sanctions narratives, pour parler en termes greimasien²⁹, sont dénotées, elles correspondent à des « faits d'évaluation » : les actants reçoivent sanction ou bénéfice d'une action qui vient dévoiler ou rappeler une norme. Or, sur ce plan, le roman de Marie-Hélène Lafon est riche en événements ou actions qui viennent marquer les normes auxquelles se mesureront les valeurs des personnages. Les trois domaines où les normes sont les plus sollicitées sont le genre sexuel, l'origine géographique et l'héritage paysan. Annette et son fils Éric, en arrivant à Fridières, « Cantal, pays très perdu, et possible » (A, p. 83), feront d'abord face à un trio coriace. Les deux oncles et la sœur de Paul toiseront les deux nouveaux venus originaires du Nord, du milieu ouvrier, aussi bien dire du bout du monde. C'est au contact des bêtes que se départagent les vrais paysans, aux yeux des gens du Pays :

Il fallait avoir bonne façon, on ne parlait pas de don mais de façon, bonne ou mauvaise, on l'avait ou on ne l'avait pas ; ça se voyait très vite, dès l'enfance, et ça ne s'apprenait pas, c'était irrémédiable. Nicole, bien que femme, était élue entre tous, à l'égal des oncles eux-mêmes, tandis que Paul se montrerait à jamais piètre, emprunté, trop ferme ou trop impatient, même s'il s'était calmé en vieillissant. Le cas d'Éric laissa perplexe le docte aréopage. Le fils de l'étrangère avait été stupéfiant avec Lola, curieux sujet doué à l'excès mais ombrageux et changeant. Ce qui relevait à l'évidence du coup de foudre s'imposa aux oncles, lesquels s'inclinèrent en maugréant plus ou moins, beaux joueurs dès lors qu'il ne s'agissait, tout de même, que d'un chien, et pas d'une vraie bête, c'est-à-dire d'une vache laitière de race Salers. (A, p. 139-140)

Avec son écriture parfaite (« pareille écriture était [du temps de Paul] le privilège des filles », A, p. 140), Éric va réécrire, à la demande de Paul, le nom de chacune des vaches sur leur ardoise,

sûr dans ses gestes, efficace et silencieux, le tout sans susciter chez les vaches sacrées la moindre émotion particulière, comme s'il

29. Voir, à ce sujet, Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

avait depuis toujours fait partie de la maison à l'égal des quatre desservants usuels du culte majeur. Paul, sans y songer, avait accompli là une sorte de révolution domestique, un minuscule coup d'État; ce garçon importé, pas voulu, contingent avait à l'évidence, les bêtes l'ayant adoubé, très bonne façon. (A, p. 142)

Ainsi, parce que ce « fils de l'étrangère », fort de son éducation vue elle aussi comme allogène et non virile, savait parler à table de traçabilité agricole, « les quatre de Fridières surent alors qu'Éric, en d'autres temps et d'autres conditions, eût probablement fait, entre vocation et atavisme, un solide paysan » (A, p. 142).

Cet épisode du roman s'attache à l'immigration d'Annette et Éric: on y voit la réticence des paysans, puis leur progressif accueil, encouragé par les prouesses inattendues des immigrés (domestiques, culinaires et agricoles). Mais on note aussi le point de vue de la narration sur « les vaches sacrées », le « culte majeur » et l'adoubement d'Éric dans ce champ lexical détourné, qui tend à tourner en ridicule les valeurs du « docte aréopage » de Fridières. Il en va ainsi de la xénophobie de Nicole, elle aussi citée, et, par le procédé même, évaluée. Dans l'extrait qui suit, on constate clairement ce positionnement, mais on voit aussi que la narration choisit de présenter la diatribe de Nicole sur le mode du discours indirect, ce qui permet, au passage, d'ajouter plusieurs « couches » d'évaluation, cette fois aussi par le biais du style:

Nicole, émoussée par deux ou trois verres de vin, s'était répandue en de torrentielles envolées sur le caractère unique, merveilleux, et conservatoire, de Fridières que sa position isolée protégeait, et ce pour toujours, pensait-elle, espérait-elle, des hordes d'étrangers plus ou moins colorés ou basanés écrasés de misère chez eux et avides de déferler sur les côtes, les villes, les plaines françaises, en pays bas et ouverts, à la seule fin de profiter sur le dos des gens qui travaillaient, eux, depuis des générations, et ne pondaient pas, eux, des enfants à la dizaine, pour vivre des allocations et engraisser les assistantes sociales. [...] Les paroles dures, comme vomies, s'épalaient, gagnaient, prenaient possession de la grande salle du bas qui était l'épicentre du séisme de Nicole, le nombril de son monde, le refuge familial propice à l'exercice sans partage d'un pouvoir partout ailleurs inopérant. (A, p. 132-133)

Après le champ lexical du culte, c'est maintenant celui de l'apocalypse qui domine les « torrentielles envolées » de Nicole contre les

étrangers. Trait d'ironie, la tirade rapportée se termine ainsi : « d'ailleurs, elle le précisait, elle n'en avait vu qu'une poignée dans sa vie, en vrai, à Aurillac ; et pour rien au monde elle ne voudrait de ça à Fridières » (A, p. 133). La construction même de la citation rapportée est ponctuée par ce dénouement dont l'interprétation à double entente est encouragée par les métaphores sismique et anatomique.

À la lumière des extraits que je viens de donner à lire, on aurait raison de penser que la ligne idéologique du roman *L'annonce* est plutôt claire : Annette, Éric ouvrent le cœur des habitants de Fridières en prouvant leur adaptation rapide et étonnante au mode de vie paysan. Annette laisse derrière elle la « tribu cabossée » de Didier (A, p. 101). Paul, vu d'abord comme un original ambitieux avec sa « cuisine américaine » qui trouble l'homogénéité de la ferme, passe même enfin pour celui qui a amélioré son sort : il échappe au célibat de sa propre tribu. Le portrait d'Annette que fait la narration est, pour sa part, plus indécidable : on ne sait pas si ses pensées rapportées sont commentées par leur citation, qui adopte le style cérémonieux déjà aperçu ailleurs pour, semblait-il, se mettre à distance du point de vue des autres personnages. Alors qu'elle découvre le Pays, s'ajoutent de nouveaux faits de style :

Annette, que pétrifiait encore le nœud du métier de Paul dans lequel il était pris, ligoté serré tenu, métier dont elle ne savait rien, ni les gestes ni les odeurs, traces, marques, stigmates, ni les lancinantes fatigues ou tenaces douceurs ou prébendes inattendues, Annette, chaque matin, Éric dormant derrière la cloison dans la chambre du fond, s'était appliquée à se tenir devant ce que Paul appelait la vue [...]. Elle apprenait la lumière qui réveillait chaque chose, l'une, l'autre ensuite, visitée prise nimbée ; les prés, les arbres, la route en ruban bleu, les chemins tapis, les vaches lentes et les tracteurs matutinaux, cahotants, volontiers rouges. (A, p. 53)

Ces grappes d'adjectifs (« ligoté serré tenu », « visitée prise nimbée ») s'ajoutent aux constructions anaphoriques et aux énumérations visant apparemment à imiter les émotions d'Annette. L'adhésion de la narration à cette imitation, en revanche, reste suspendue tant, dans ce style indirect libre, les voix narratives « énoncives et énonciatives » apparaissent indéterminées³⁰. C'est

30. Philippe Hamon définit la polyphonie énoncive comme un « entremêlement des sites d'élocution des personnages, des "points de vue", et la polyphonie

de cette mise en doute dont parle Danielle Forget au sujet de l'ironie littéraire :

L'ironie [...] survient justement lorsqu'un changement s'opère dans le programme de lecture par une remise en question qui déstabilise momentanément le sens et oblige à reconstituer un autre parcours cognitif susceptible de rétablir la cohérence promise; elle convoque un retour métadiscursif double: sur l'énoncé en remettant en question le parcours cognitif engagé, mais aussi un retour sur l'énonciation en interrogeant la responsabilité réelle qu'assume le narrateur quant au contenu sémantique³¹.

Libre au lecteur de décider du crédit à accorder à ces points de vue du personnage et du narrateur, et de la teneur ironique ou non de leur citation. Le surplomb que s'autorise la narration du roman *L'annonce*, en citant, sur le mode du discours indirect, les évaluations faites par les personnages, entraîne une forme d'indécidabilité énonciative qui relève à la fois de la pragmatique (qui parle?) et de l'éthique (qui évalue, et dans quelle direction?)³². En adoptant des traits de style qui lui assurent une certaine consistance énonciative, faits de style produisant un effet individualisant qui rend possible l'évaluation et l'axiologie, la narration fragilise pourtant la certitude

énonciative comme un « entremêlement des sites énonciatifs des narrateurs ». C'est précisément au croisement de ces voix et points de vue cités des personnages et de la narration que se joue l'indétermination qui place le lecteur en position de remise en question de son interprétation (Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur », 1996, p. 133-134).

31. Danielle Forget, « L'ironie: stratégie de discours et pouvoir argumentatif », dans Danielle Forget (dir.), *Études littéraires*, vol. 32, n° 3 et vol. 33, n° 1 (*Le littéraire et le politique. Points d'ancrage*), automne 2000-hiver 2001, p. 44.
32. On pourrait développer une réflexion sur l'ironie comme stratégie d'évaluation, comme positionnement et comme tranchant idéologique en suivant les pistes de Linda Hutcheon dans *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Londres/New York, Routledge, 1994. On lira aussi, pour une approche spécifiquement rhétorique, historique et éthique, Liesbeth Korthals Altes, « Voice, Irony and Ethos: The Paradoxical Elusiveness of Michel Houellebecq's Polemic Writing in *Les Particules élémentaires* », dans Andreas Blödorn, Daniela Langer and Michael Scheffel (dir.), *Stimme(n)im Text: Narratologische Positionsbestimmungen*, Berlin/New York, De Gruyter, coll. « Narratologia », 2006, p. 165-193; Liesbeth Korthals Altes, « Sincerity, Reliability and Other Ironies: Notes on Dave Egger's A Heartbreaking Work of Staggering Genius », dans Gunther Martens (dir.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin, de Gruyter, 2008, p. 107-128; Lucie Joubert, *Le carquois de velours*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1998.

des attributions en multipliant les énonciations possibles : qui cite, qui reconnaît la citation ? Au centre de l'activité de lecture se pose de manière aiguë la question des valeurs, et en particulier, dans *L'annonce*, du genre, de la géographie et de l'héritage. Cette polyphonie éthique, pourrait-on conclure, peut difficilement rester strictement « littéraire » ou « artistique », et par conséquent se contenter de l'indécidabilité — après tout pas si surprenante en littérature contemporaine : elle transporte au contraire le texte et ses enjeux internes sur le terrain du lecteur, de ses valeurs, et de toutes les interactions discursives que permet cette sortie du littéraire par le style.