

## Voix aux chapitres. Les incipits dans Belle du Seigneur

Jérôme Cabot

► **To cite this version:**

Jérôme Cabot. Voix aux chapitres. Les incipits dans Belle du Seigneur. Cahiers Albert Cohen, Atelier Albert Cohen, A paraître, Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Nouvelles approches : colloque du cinquantenaire. hal-02055163

**HAL Id: hal-02055163**

**<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-02055163>**

Submitted on 3 Mar 2019

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

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

## Voix aux chapitres

### Les incipits dans *Belle du Seigneur*

**Jérôme Cabot**

La force littéraire de *Belle du Seigneur* tient beaucoup à sa polyphonie. Le lecteur est amené à constamment redistribuer son attention et son investissement affectif sur une multitude de points de vue distincts, voire contradictoires, accédant par petites touches à une vision d'ensemble qu'un narrateur absentéiste s'abstient de lui délivrer<sup>1</sup>. Je voudrais prolonger la recherche conduite depuis ma thèse sur la parole des personnages<sup>2</sup> avec une étude des incipits de chapitre de *Belle du Seigneur*. En effet, cette dynamique, cette activité lectoriale sont à l'œuvre à chaque début<sup>3</sup> de chapitre : le lecteur est constamment en position de devoir réenvisager le point de vue depuis lequel il doit aborder l'histoire en cours. Mon approche se concentrera sur la première phrase, dans la mesure où, à l'échelle d'un chapitre, c'est la donnée la plus simple et la plus objective pour définir un incipit et observer les stratégies d'amorce. Pour déterminer le point de vue selon lequel tel chapitre va s'amorcer, je prendrai en considération (sauf rares cas particuliers) le sujet du verbe de la proposition principale de la première phrase. Les éléments déterminants de ma typologie seront donc le personnage sur lequel s'ouvre le chapitre, le type de point de vue qui lui est associé, son mode de désignation (par son nom, une périphrase, ou un pronom personnel), et le temps du récit de cette première phrase (passé simple ou imparfait).

#### **1. Les incipits narratoriaux**

#### **2. Le point de vue asserté, du monologue au discours indirect libre**

#### **3. Imparfait et pronom personnel : le point de vue représenté**

---

<sup>1</sup> Voir Jérôme Cabot. « De l'expérience romanesque : la parole des personnages comme facteur d'identification », *Cahiers Albert Cohen*, n°26, 2017, p.13-30.

<sup>2</sup> Jérôme Cabot. *Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen*. Thèse N.R., Paris-IV, 2004 ; résumée dans « Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen ». *Cahiers Albert Cohen*, n°15, 2005, p.163-168.

<sup>3</sup> Pour une approche globalisante de la question, voir Julie Sandler. « Entre ferveur des débuts et débuts de la fin : l'ambivalence des commencements dans l'œuvre d'Albert Cohen », p.377-390 in Alain Schaffner & Philippe Zard (dir.), *Albert Cohen dans son siècle*. Paris : Editions Le Manuscrit, 2005.

#### **4. Les paradoxes du point de vue raconté : passés simples sans sujet nommé**

#### **5. Incipits et ruptures romanesques**

Les incipits strictement descriptifs, avec une description sans focalisation assumée par le narrateur, sont rarissimes. Dans la plupart des cas, l'incipit plonge le lecteur *in medias res*, tantôt dans un récit itératif, tantôt dans une scène singulative qui a commencé sans lui. Les incipits purement narratifs, avec un passé simple posant le premier plan du récit, sont eux aussi, au demeurant, peu fréquents. Le schéma dominant relève de la problématique du point de vue, dans l'acception globalisante que lui donne Alain Rabatel, avec soit un discours rapporté, soit au moins, une description focalisée. Dans la quasi-totalité des incipits, le narrateur s'efface pour laisser la place à la subjectivité d'un personnage, en jouant parfois sur les effets de coq-à-l'âne entre les incipits de chapitres successifs, et entre la clause d'un chapitre et l'incipit de celui qui le suit.

Le roman comprend plusieurs séquences homogènes, dans lesquelles la succession de chapitres porte sur les mêmes personnages, avec une continuité du personnel romanesque, une unité d'action, de temps et de lieu. C'est par exemple le cas de la séquence entre Adrien et Ariane à la SDN, entre les chapitres IV et X, ou de celle de l'attente des Valeureux sous les fenêtres des Deume entre les chapitres LXXIII et LXXVII. Ces séquences peuvent favoriser dans l'incipit le recours aux pronoms sans antécédent, anaphoriques du protagoniste du chapitre précédent.

#### **Les incipits narratoires**

Le cas de figure neutre, pourrait-on dire, est celui où le narrateur donne au lecteur toutes les informations nécessaires pour tourner la page du chapitre achevé et amorcer la lecture du suivant : il dénomme alors le personnage que le chapitre qui commence va s'attacher à suivre, en ayant recours au désignateur rigide qu'est le nom propre, prénom ou patronyme. C'est le cas de 15 des 106 chapitres du roman. On notera que ce n'est jamais le cas de Solal ni d'Ariane. Il s'agit principalement des Deume : « les trois Deume » (XIX), Adrien (IX, X et LXIX), « Mme Deume et son fils adoptif » (XIV), « Mme Deume » (XXVII), « M. Deume » (XXV). Dans ce même premier quart du roman, riche en personnages secondaires, « Benedetti, directeur de la section d'information au Secrétariat de

la Société des Nations » (XXVI), Miss Wilson (XXVIII) et « la vieille Ventradour » (XXXI) connaissent la même entrée en scène.

C'est également le cas des Valeureux, dès le chapitre XII, avec leur présentation dans un incipit très théâtralisé, en guise de suture remplaçant la digression des *Valeureux* : « Les voici, les Valeureux, les cinq cousins et amis fieffés ». La réapparition inopinée du quatuor de conspirateurs à Cognac donne lieu à une présentation tout aussi explicite, permettant un raccord transparent en dépit du coup de théâtre que constitue leur retour sur le devant de la scène romanesque : « Ce même soir, assis sur l'herbe du pré proche de la villa des Deume, Mangeclous, Salomon et Mattathias considéraient en silence Michaël (...) » (LXXIII). Mangeclous par la suite (LXXVII), tout comme Saltiel auparavant (XXIV), figurent encore à l'incipit sous leur nom. Le chapitre où Mariette lit *Chaste et flétrie* (LVIII) commence aussi de cette manière. La dénomination est la forme la plus pure de l'omniscience narrative telle qu'elle se communique au lecteur, en appelant les personnages par leur nom. Elle a, dans ses effets sur l'énonciation romanesque, une forte affinité avec le recours au passé simple comme temps du premier plan narratif.

A la dénomination s'ajoute le recours à la désignation, par une périphrase nécessitant de la part du lecteur, quant à elle, une interprétation minimale pour lui conférer un référent. C'est le cas des « filles mannequins » dans le premier chapitre de la séquence chez le « petit grand couturier » Volkmaar (LIX) : elles sont sujets d'un verbe au passé simple qui narre leur défilé comme l'événement de premier plan ouvrant ce nouvel épisode. On peut ranger dans cette catégorie les rares chapitres commençant par une description non focalisée, la description de « la salle des pas perdus », qui débute avec « les ministres et les diplomates » (XI), sujets d'un verbe à l'imparfait saisissant, par son aspect sécant, une scène toujours déjà entamée, et l'incipit thématissant d'emblée, par une phrase nominale, la description de « la chambre à coucher du couple Deume » (XVI).

On rencontre également deux chapitres débutant avec un figurant désigné (et non pas nommé), sujet focalisateur d'une vision de Saltiel qui lui non plus n'est pas nommé. Le caractère fonctionnel et transitoire du personnage focalisateur justifie l'absence de recours à sa dénomination, et a pour effet de déporter l'attention du lecteur sur ce qu'il voit, rapporté par une seconde désignation : « Le concierge de l'hôtel Ritz considéra avec méfiance les bas gorge-de-pigeon du petit vieillard qui se tenait devant lui (...) » (XIII). La description énumère plusieurs éléments caractéristiques de l'accoutrement de Saltiel, suffisant à son

identification. Saltiel est ensuite désigné, en consonance avec le point de vue du concierge, comme « l'étrange personnage » dans le récit attributif de son premier discours direct, avant d'être finalement nommé vers la vingtième ligne. Le chapitre XV, peu après, fonctionne de la même manière, avec le point de vue des « passants » de Genève, Saltiel étant nommé cinq lignes plus bas dans le récit attributif de son discours direct.

Il en ressort que dans tout le reste du roman, soit 85 des 106 chapitres, l'amorce de l'incipit comporte un degré supérieur d'opacité, ou d'information lacunaire, requérant un effort interprétatif accru de la part du lecteur. Le personnage concerné au premier chef est Ariane, à qui 29 incipits sont consacrés, auxquels on peut joindre les 12 incipits qui l'associent à Solal, soit 41 chapitres en tout. Ce relevé vient quelque peu compliquer l'impression de lecture selon laquelle Ariane serait évincée d'une narration qui se concentre progressivement sur le héros masculin. Ce dernier occupe quant à lui 16 incipits, outre les 12 où il est associé à Ariane, soit 28 chapitres en tout.

### **Le point de vue asserté, du monologue au discours indirect libre**

Les cas les plus évidents de la nécessité d'une interprétation qui reprend tout à zéro à chaque nouveau chapitre sont les dix monologues autonomes. Ils relèvent de la forme la plus subjectivante du point de vue, que Rabatel appelle le « point de vue asserté », et qui recouvre tous les types de discours direct : « le PDV asserté correspond à l'expression des paroles, pensées, opinions et jugements »<sup>4</sup>, à chaque fois qu'un personnage parle, et que le locuteur est l'énonciateur. On n'insistera jamais assez sur le fait que la moitié des monologues autonomes ont Mariette pour locutrice (LIII, LV, LVI, LXV, XC), l'autre moitié des monologues autonomes revenant à Ariane (XVIII, XXXIII, LXX) et Solal (XCIV, XCVI). Dans tous les cas, ce sont à la fois les propriétés stylistiques idiolectales du monologue et la thématization de sa situation d'énonciation (tel le bain d'Ariane ou le ménage de Mariette), qui permettent au lecteur d'aborder le nouveau chapitre en connaissance de cause.

Une forme plus immédiatement accessible du point de vue asserté à l'incipit consiste en une réplique au discours direct suivie de la dénomination du personnage locuteur dans le récit attributif. Le lecteur est plongé dans une scène *in medias res*, invité à interpréter ces paroles, rapportées de façon censément mimétique, et à les attribuer à un personnage que,

---

<sup>4</sup> Alain Rabatel. « Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue ». *Poétique*, n°126, avril 2001, p.157.

dans les cinq chapitres concernés, il a déjà rencontré auparavant : Adrien (V), Antoinette (XX), Michaël (LXXIV), Salomon (LXXV), et Mattathias (LXXVI).

Or, les cas de discours direct sans dénomination dans le récit attributif, ou sans récit attributif, sont plus fréquents, au nombre de 9, signe d'un effacement accru d'un narrateur qui ne donne pas les noms et laisse l'idiolecte parler de lui-même. C'est le cas de Mariette avec les deux peintres (LXIV), ou de Solal, avec qui le chapitre XL débute par cette variante qu'est un discours indirect non régi, sans subordination : « Elle aussi sans doute se savonnait en ce moment, pensait-il dans son bain. » Les effets du procédé sont remarquables pour Adrien dans les chapitres XXIX, XXX et XXXIV, avec notamment cette particularité que le deuxième débute par deux pages de discours direct : « Chérie, quel bonheur de t'avoir au bout du fil, j'avais peur que tu ne sois sortie ! Chérie, un événement capital dans ma vie administrative ! Mission de douze semaines ! Mission politique demandant du doigté ! » ; et que le dernier ne comporte aucun récit attributif, le discours direct étant suivi d'un discours indirect libre qui repousse la dénomination narrative d'Adrien deux pages plus loin. Mais l'idiolecte de Deume junior est tel que le lecteur a tôt fait de l'identifier. L'absence de guidage du lecteur par le narrateur, en la matière, a pour effet de mettre en exergue les particularités sociolectales et idiolectales du personnage puisque c'est là le seul indice, ô combien suffisant, pour que le lecteur sache à qui il a affaire.

S'agissant d'Ariane, sa lettre du chapitre LXII, relevant du discours direct écrit, est attribuable dès sa première ligne : « Ariane au Bienaimé que j'aime dans la vérité. » Et à l'incipit du chapitre LXXI, sa réplique au discours direct, dénuée de récit attributif – « En avant, essayage au petit salon ! » – fait tout naturellement suite à la clause du monologue du chapitre LXX qui se déroulait dans le bain pendant l'attente de la venue de Solal – « eh là dis donc bientôt sept heures vite sortir vite se sécher. » L'incipit du chapitre XXXV, celui de la scène de séduction, est à ce titre fort intéressant. En effet, l'opacité relative du pronom personnel de sa première phrase – « Où est mon mari ? demanda-t-elle (...) » – fait en réalité coréférence avec la désignation malicieuse par laquelle, à la clause du chapitre précédent, Solal a annoncé sa survenue à Adrien berné : « C'est mon Himalayenne. »

On notera que le dernier chapitre du roman débute lui aussi par un discours direct attribué à une source, quelque peu énigmatique, désignée par une périphrase ne permettant pas

au lecteur de trancher si ce chant est mental ou oralisé : « Gentil coquelicot, mesdames, chanta une voix ancienne lorsqu'elle entra chez lui (...). »

Cinq chapitres commencent par une forme de point de vue asserté à peine moins subjectivante que le discours direct : le discours indirect libre<sup>5</sup>, qui conserve plusieurs indices de la subjectivité du personnage énonciateur, tout en transposant les personnes et les temps verbaux dans le repérage passé du récit. L'importance de ce hiatus temporel est alors très relative et ne fait pas obstacle à l'immédiateté ressentie par le lecteur à l'incipit. On peut le constater avec ce discours indirect libre d'Adrien, où le mode verbal vaut à la fois comme un futur dans le passé et un conditionnel : « Le mieux serait un suicide. » (XXII) ; ou avec les quatre discours indirects libres attribués à Solal (I, XLVIII, LXXXVI, XCIX). En effet, l'imparfait du discours indirect libre, sécant comme le présent, est, selon la formule de Marc Wilmet, le présent du passé : il est une amorce d'actualisation du discours cité, du passé vers le présent. Il est, comme le dit Lerch, le temps de la représentation vive.

On peut d'ailleurs y ajouter le chapitre XCI : « Les jours d'amour noble se suivaient et se ressemblaient. Les deux sublimes ne se voyaient jamais le matin qui était consacré par Ariane aux tâches domestiques. Soucieuse d'offrir à son amant un cadre d'ordre et de beauté, elle dirigeait Mariette (...). » En effet, ce sommaire itératif peut dans son contenu et son style être aisément imputé à Solal, d'autant plus que, alors qu'Ariane est dénommée par son prénom, Solal n'y apparaît jamais que par une désignation reprenant la vision qu'Ariane a de lui (« son amant »), ou par le pronom personnel de la troisième personne, plus à même que le nom de représenter le Je dans sa transposition en discours indirect libre : « dans un DIL, le texte ne peut coréférer à la conscience réflexive que par un pronom. Par contre, pour signaler la conscience non-thétique il n'y a qu'un seul trait formel : un nom propre ne peut que coréférer à un sujet de conscience (SELF) non réflexif. »<sup>6</sup> – c'est-à-dire le narrateur, la voix off du récit.

Au-delà des cas manifestes de discours indirect libre, le recours aux pronoms personnels sans antécédent sujets de verbes à l'imparfait est très fréquent dans *Belle du Seigneur*, pour un quart de chapitres, avec un effet similaire de subjectivisation de l'amorce du chapitre, comme le dit Rabatel : « les stratégies de donation, d'organisation et de

---

<sup>5</sup> Voir Jérôme Cabot. *Pour un statut stylistique du personnage de roman*. Thèse N.R., Paris-IV, 2004, p.52-53.

<sup>6</sup> Henning Nølke, Michel Olsen. « Polyphonie: théorie et terminologie. ». En ligne : [[http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonie\\_II/poly2\\_NolkeOlsen\\_article.htm](http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonie_II/poly2_NolkeOlsen_article.htm)]

présentation du référent dans les seconds plans invitent à remonter de l'objet du discours au sujet discourant, ce qui n'est pas le cas lorsque les faits semblent se raconter d'eux-mêmes »<sup>7</sup>, c'est-à-dire au passé simple. Francis Corblin souligne à juste titre que « le pronom de troisième personne est un anaphorique de "topicalisation" et non de position : c'est-à-dire qu'il réfère à ce que le contexte met en relief comme objet du discours, et non à ce qui a été énoncé en dernier lieu. »<sup>8</sup> Mais la particularité de ces incipits quelque peu allusifs est que, en début de chapitre, et parfois en rupture avec le précédent, ces pronoms fonctionnent plutôt comme des cataphoriques de topicalisation, obligeant le lecteur à leur conférer rétrospectivement un référent, à la lecture des premières lignes dudit chapitre.

C'est ce que démontre, mieux que tout autre, l'incipit du chapitre LXIII, faisant suite à la lettre d'Ariane qui occupe l'intégralité du chapitre LXII. Le pronom personnel féminin « elle », sujet d'une série de verbes à l'imparfait, introduit un protagoniste qui n'est pas Ariane, et qui n'a jamais été évoqué jusque-là, la voiture d'oncle Gri, que l'animalisation, voire l'anthropomorphisme, ne permettent pas d'identifier immédiatement : « Rousse et les ailes catastrophées, curieusement haute sur ses roues désolées, elle faisait une crise de fureur dans l'avenue de Champel, sautait sur place puis zigzaguait, laissant derrière elle un sillage onduleux d'huile noire. » Le récit opère une manipulation malicieuse du lecteur, très brièvement enclin à croire que c'est d'Ariane qu'il s'agit ici. Jamais la voiture n'est désignée comme telle, sinon par des détails, son capot, ses roues et son huile, dans une sorte de paralipse occultant la nature mécanique de la chose, au profit de sa perception comme une tarasque capricieuse, faisant ainsi écho au regard détaché et résigné que l'intellectuel oncle Gri peut porter sur sa machine.

### **Imparfait et pronom personnel : le point de vue représenté**

Cette continuelle posture d'hypothèse est déterminante, chez le lecteur, dans la construction de la deuxième catégorie de point de vue, le « point de vue représenté », auquel Alain Rabatel a consacré tout un ouvrage<sup>9</sup>. En cela, le point de vue contribue, au même titre que les discours rapportés, à faire jouer le code narratif<sup>10</sup>, par lequel l'accès à l'information

---

<sup>7</sup> Alain Rabatel. *La Construction textuelle du point de vue*. Delachaux & Niestlé, 1998, p.103.

<sup>8</sup> Francis Corblin « Les désignateurs dans les romans », *Poétique*, n°54, avril 1983, p.201. Voir Anne Herschberg Pierrot. *Stylistique de la prose*. Belin, 1993, p.239.

<sup>9</sup> Alain Rabatel. *La Construction textuelle du point de vue*. op. cit. ; et « Fondus enchaînés énonciatifs ». art. cit., p.153-156.

<sup>10</sup> Vincent Jouve. *L'Effet-personnage*. P.U.F., 1992, p.124-132.



détermine la part d'identification du lisant à l'effet-personne : « par le biais de cette saisie perceptive représentée, coréférant à une subjectivité déterminée, le PDV arrache ces énoncés à la sphère du narrateur pour construire textuellement, conjointement avec les modalités du discours cité, la *sphère du personnage*. »<sup>11</sup> Et il est remarquable que, dans *Belle du Seigneur*, le phénomène s'installe, très souvent, dès l'incipit du chapitre.

Le point de vue représenté est construit par des marques textuelles qu'il partage avec la représentation hybride de paroles en discours indirect libre (ce qui rend parfois difficile la distinction entre les deux). Outre les subjectivèmes, il s'agit notamment des valeurs textuelles de l'imparfait, et de l'opposition entre le premier plan du récit (le passé simple) et le second plan auquel est cantonné le point de vue<sup>12</sup>. Laurence Rosier souligne combien *l'imparfait perspectif* dégagé par Gustave Guillaume est approprié à l'expression, dans un contenant narratorial, du contenu qu'est le personnage, son dire ou sa perception<sup>13</sup>. L'imparfait, ajoute Rabatel, a une valeur subjective, expérientielle et mémorielle, dans la mesure où il opère la présentification des procès : il « présente le passé comme actuel, mais dans une actualité autre que la noncale. »<sup>14</sup> Cette analyse rejoint d'ailleurs celle d'Ann Banfield : « Avec le passé [simple] les événements sont simplement relatés sans aucune suggestion de point de vue. Avec *l'imparfait* ou le passé progressif, ce qui est relaté devient, non une simple description des événements, mais une représentation de la conscience perceptive du personnage. »<sup>15</sup>

L'imparfait est un temps imperfectif, sécant : le procès y est perçu dans son déroulement, sans rien dire de son début ni sa fin. « Lorsqu'un événement est rapporté à l'imparfait, il semble donc qu'on ne le voie pas apparaître, se produire : on le voit, pour ainsi dire, déjà là. »<sup>16</sup> Une succession de verbes à l'imparfait est par conséquent vue « comme autant de caractérisations successives du même objet »<sup>17</sup>. C'est ce que Ducrot appelle la « fonction qualificatrice » de l'imparfait. L'imparfait a ainsi une valeur anaphorique méronomique, c'est-à-dire que son interprétation se fait par anaphore avec un antécédent

<sup>11</sup> Alain Rabatel. *La Construction textuelle du point de vue*. op. cit., p.23.

<sup>12</sup> Alain Rabatel. *ibid.*, p.30-50.

<sup>13</sup> Laurence Rosier. « Discours rapporté et psychomécanique du langage », in *Psychomécanique du langage*. Champion, 1997, p.281.

<sup>14</sup> Selon la terminologie de Damourette et Pichon (*noncal* est le dérivé de *nunc*). Alain Rabatel. *La Construction textuelle du point de vue*. op. cit., p.43.

<sup>15</sup> Ann Banfield. « Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire ». *Langue française*, n°44, décembre 1979, p.24-25.

<sup>16</sup> Oswald Ducrot. « L'imparfait en français », *Linguistische Berichte*, n°60, avril 1979, p.10. Voir Anne Herschberg Pierrot. *Stylistique de la prose*. Belin, 1993, p.83-95.

<sup>17</sup> Oswald Ducrot. « L'imparfait en français », art. cit., p.11.

passé : l'imparfait est une partie du tout qu'est l'antécédent temporel posé en référence au passé simple. L'imparfait est flottant, mou, quand le passé simple est ferme, fixe. En bref, rappelle Rabatel en citant Vetters, alors que l'emploi du passé simple est réglé par un principe phrastique (du fait de son aspect perfectif), l'imparfait, lui, fonctionne selon un principe textuel, qui réside avant tout dans la disponibilité d'une référence temporelle antérieure.

C'est précisément ce qui le subjectivise, et invite à l'interprétation. Le rapport entre les faits narrés dans le premier plan et les perceptions représentées du second plan est celui d'une relation anaphorique entre le tout et la partie, ou entre le fait et le commentaire<sup>18</sup>. Dans les imparfaits du personnage résonne l'incidence des passés simples du narrateur. C'est cet ensemble de propriétés de l'imparfait qui fait, à la lecture, la puissance subjectivante et agissante de sa récurrence dans les incipits des séquences de l'euphorie amoureuse, puis de la déréluction de l'amour-passion : « On comprend qu'un énoncé à l'imparfait ne puisse pas être perçu comme un récit. Car son thème temporel n'est pas présenté comme une succession d'instant, mais comme un bloc inanalysable. »<sup>19</sup>

Il s'avère que la place de Solal est, en l'espèce, très réduite, cantonnée à cet incipit – au demeurant déterminant – qu'est celui du roman (I), et à sa fin, avec les chapitres XCII et CIII, auxquels on peut ajouter le chapitre XCIII qui a pour particularité d'être narré au présent, poussant ainsi au paroxysme l'effet de proximité et d'empathie avec la subjectivité d'un Solal focalisateur. Rabatel souligne la proximité du point de vue et de la polyphonie<sup>20</sup>, et notamment la parenté entre polyscopie et polyphonie ; et il conclut son étude des perceptions représentées en soulignant combien leur processus d'aspectualisation est proche, à la fois, de la structure du texte descriptif, et du discours indirect libre<sup>21</sup> :

Si le PDV concerne la problématique de la parole intérieure, c'est en tant qu'il relève d'une théorie de l'effacement énonciatif fondée sur la disjonction énonciateur / locuteur, à même de rendre compte d'énoncés délocutés comme l'expression paradoxale sinon d'une parole, du moins d'un point de vue subjectif distinct de celui du locuteur-narrateur. Dans le PDV, la parole intérieure existe en tant que trace expressive (plus ou moins subjectivante, selon la quantité et la nature des subjectivèmes) d'un mouvement perceptif et interprétatif qui ne s'extériorise pas par les marques traditionnelles de la

---

<sup>18</sup> Alain Rabatel. *La Construction textuelle du point de vue*. op. cit., p.31 et 50 notamment.

<sup>19</sup> Oswald Ducrot. « L'imparfait en français », *art. cit.*, p.10.

<sup>20</sup> Alain Rabatel. *La Construction textuelle du point de vue*. op. cit., p.172-178.

<sup>21</sup> Alain Rabatel. *La Construction textuelle du point de vue*. op. cit., p.189.

parole et de la pensée, [...] forme oblique de discours intérieur qui a la particularité d'apparaître sous une forme narrativisée [...].<sup>22</sup>

C'est ce que montre le glissement de l'incipit du premier chapitre, depuis un point de vue discrètement véhiculé par le recours au pronom personnel sans antécédent (sinon à la clause de *Mangeclous*, la veille dans la diégèse, trente auparavant par la publication), sujet d'un verbe à l'imparfait, vers un discours indirect libre au bout de quelques lignes : « A deux reprises, hier et avant-hier, il avait été lâche et il n'avait pas osé. Aujourd'hui, en ce premier jour de mai, il oserait et elle l'aimerait. » (BS 7). Le point de vue fait donc système avec le *continuum* des discours rapportés, auxquels il est souvent raccordé.

L'incipit du chapitre IV est significatif quant à la subtilité de cette problématique. C'est, avec le chapitre LXXIX (qui montre un commencement comparable), le seul où Adrien soit, à travers un pronom personnel de la troisième personne, sujet du premier verbe du chapitre à l'imparfait ; mais il a en outre cette particularité que, contrairement à la courte séquence homogène de trois chapitres inscrite entre le départ d'Ariane et sa tentative de suicide (LXXVIII-LXXX), au début du chapitre IV Adrien n'est pas encore apparu dans *Belle du Seigneur*, sinon par la désignation opaque d'Ariane promettant à Solal de parler « à [s]on mari » de son intrusion :

Armé de sa lourde canne à corbin d'ivoire, conscient de ses guêtres claires et de ses gants jaunes, satisfait du délicieux déjeuner qu'il venait de faire à La Perle du Lac, il allait à grands pas importants, charmé de ses toxines brûlées par cette longue promenade de digestion. (BS 44)

Alain Schaffner<sup>23</sup> a pu voir dans cette mise en exergue de *armé* un signe de l'omniscience du narrateur, qui connaît et partage les théories sur le préhistorique que Solal exposera plus loin : cependant, corrélé en apposition à des adjectifs tels que *conscient de*, *satisfait de*, *charmé de* (avec en outre un écho paronymique pour ce dernier), *armé* s'inscrit bien dans le paradigme des représentations mentales d'Adrien. De plus, la désignation d'Adrien, dont c'est la première apparition, par le pronom personnel *il* plutôt que par le désignateur rigide, et plus narratorial, que serait son prénom, tire cette phrase à l'imparfait vers une lecture subjectivante. Notons d'ailleurs que la désignation du personnage par son prénom sera le fait d'Adrien lui-même, qui *confie* ensuite, en discours direct, son état civil et son statut à son image dans la glace de l'ascenseur. La vision d'Adrien comme armé de sa

<sup>22</sup> Alain Rabatel. « Les représentations de la parole intérieure. » *Langue française*, n°132, décembre 2001, p.88.

<sup>23</sup> Alain Schaffner. *Le Goût de l'absolu*. Champion, 1999, p.331.

canne est d'emblée une représentation de son point de vue, informulé, sur lui-même, et sur l'image qu'il se fait de la virilité, de la détermination, de l'énergie. Cela est même explicité comme un principe d'Adrien, dans une incise de discours indirect libre de *Mangeclous* à l'infinif prescriptif : « armé de son épaisse canne à lourd corbin d'ivoire – avoir toujours un moyen de défense en cas d'altercation – et de la mallette [...] » (M 674).

Ce point de vue se prolonge dans le paragraphe suivant, d'abord par des affects prédiqués par le narrateur, en psycho-récit au passé simple, puis, graduellement, par un point de vue de plus en plus subjectivant d'Adrien :

Arrivé devant le Palais des Nations, il le savoura. Levant la tête et aspirant fort par les narines, il en aima la puissance et les traitements. Un officiel, il était un officiel, nom d'un chien, et il travaillait dans un palais, un palais immense, tout neuf, archimoderne, mon cher, tout le confort ! « Et pas d'impôts à payer », murmura-t-il en se dirigeant vers la porte d'entrée. (BS 44)

Comme le dit Rabatel, « le PDV est rarement déconnecté des autres formes de DR, en sorte que le PDV annonçant un DD correspond plutôt à un phénomène de pré-verbalisation »<sup>24</sup>. Le point de vue représenté vire ici au discours indirect libre par la connotation autonymique (répétitions, appellatif, juron, exclamation), puis au point de vue asserté, explicitement, qu'est le discours direct ; celui-ci, faisant accéder le personnage à l'oralisation, ponctue ses représentations implicites sur ce qu'elles comportent de plus mesquin.

On observe surtout que cette forme d'incipit subjectivé, conjuguant l'imparfait et le pronom personnel sans antécédent, est particulièrement fréquente dans la séquence homogène du début de l'amour, propice à l'itératif et à l'effacement du passé simple narratorial au profit d'un temps grammatical plus enclin à exprimer la subjectivité sans filtre. Six chapitres débutent avec des imparfaits ayant pour sujet le pronom personnel pluriel représentant Ariane et Solal, principalement concentrés sur la séquence du début de l'amour, et ce, jusqu'au début de la Cinquième partie (LXXXI). C'est le chapitre XXXVI qui ouvre la série (suivi de XXXVII et XLVII), par un enchaînement remarquable avec la clause de la scène de séduction : « Alors, il la prit par la main et ils sortirent, lentement descendirent. O grave marche. // Solennels parmi les couples sans amour, ils dansaient, d'eux seuls préoccupés, (...). » Ce même chapitre XXXVI développe le procédé du montage alterné ballottant le

---

<sup>24</sup> Alain Rabatel. « Les représentations de la parole intérieure ». art. cit., p.89.

lecteur, après l’amorce de cet incipit, entre l’extase des amants et l’autosatisfaction d’Adrien, cocu bienveillant.

Le principal protagoniste désigné par un pronom personnel sans antécédent dans ces incipits à l’imparfait est, là encore, Ariane, à onze reprises (III, XXI, XXXVIII, XXXIX, XLI<sup>25</sup>, XLVI, XLIX, LI, LVII, LXVII, XCV). Le début du chapitre XXI, par sa connotation autonymique, montre la grande proximité de ces incipits avec le discours indirect libre : « Sortie du bain, elle se séchait en hâte car il fallait absolument être au lit avant onze heures et demie, dernier délai, sans quoi catastrophe. » Cette affinité autonymique de tels incipits avec l’expression de la subjectivité à la façon du discours indirect libre connaît, là encore, une densité remarquable dans la séquence de l’euphorie amoureuse : « O débuts de leur amour, préparatifs pour être belle, folie de se faire belle pour lui, délices des attentes, arrivées de l’aimé à neuf heures, et elle était toujours sur le seuil et sous les roses (...). » (XXXVIII) ; « Attentes, ô délices, attentes dès le matin et tout le long de la journée, attentes des heures du soir, délices de tout le temps savoir qu’il arriverait ce soir à neuf heures, et c’était déjà du bonheur. Aussitôt réveillée, elle courait ouvrir les volets (...). » (XXXIX). Et ce, jusqu’à la marche triomphale de l’amour (LXVII).

La réapparition de ce type d’incipit dans un contexte dysphorique n’en est que plus grinçante : la valeur sécante et itérative de l’imparfait, ainsi que son affinité croissante avec le point de vue de Solal, ménagent un enlèvement progressif dans l’ennui du couple comme du lecteur, avec deux incipits qui mettent l’accent sur la détérioration de l’amour-passion (LXXXVII, CI), rejoignant par là le dernier incipit concentré sur « elle » seule, replongée dans la dépression du début du roman (XCV).

### **Les paradoxes du point de vue raconté : passés simples sans sujet nommé**

On peut donc discerner dans *Belle du Seigneur* une double tendance, avec d’une part, principalement, ces incipits subjectivants, enclins aux pronoms personnels, à l’imparfait ou au présent, et d’autre part, marginalement, les incipits narratifs, enclins à la dénomination et au passé simple. Bakhtine<sup>26</sup>, déjà, opposait à l’imparfait (qui oriente notre regard « vers l’intérieur, vers le monde de la pensée en devenir et en cours de constitution », avec un

---

<sup>25</sup> Ce chapitre débute par le sommaire d’une phrase nominale, suivi d’un discours narrativisé à l’imparfait dont « elle » (Ariane) est sujet.

<sup>26</sup> Mikhaïl Bakhtine. *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Minuit, 1987, p.205 (où il cite E. Lorck).

« caractère de réflexion et d'impression mentale en cours de déroulement »), le passé simple par lequel « notre regard s'oriente vers l'extérieur, vers le monde des objets et contenus que la pensée a déjà saisis », avec un « caractère de constat factuel ». Dans les récits hétérodiégétiques, « le 1<sup>er</sup> plan est l'exact contraire de la subjectivité, dans la mesure où le PS [passé simple], qui se trouve être à la fois le pivot de l'énonciation historique et du premier plan, exclut toute marque de la personne (et au-delà, du syncrétisme je-ici-maintenant), comme si les événements se racontaient d'eux-mêmes : en quoi et en quoi seulement, ils sont objectifs (c'est-à-dire que leur narration est indépendante de toute considération d'un locuteur donné et surtout que l'ordre des événements ne doit rien à la situation d'énonciation du locuteur [...]). »<sup>27</sup>

Or, les incipits caractérisés par un passé simple ayant pour sujet un pronom personnel sans antécédent sont emblématiques de l'usage cohénien en la matière. Ce cas de figure est particulièrement fréquent (il y en a 30), et il repose sur une forme de paradoxe – et, dirait Genette, de paralipse. En effet, le passé simple est un temps à l'aspect perfectif, ponctuel, non sécant : le procès y est perçu dans sa globalité ; c'est le temps de l'information nouvelle, de la trame narrative du récit, du premier plan, tel que seul le narrateur omniscient peut le camper<sup>28</sup> : « la voix du narrateur des premiers plans est une voix "objective" en ceci que les événements y sont racontés selon une temporalité, un aspect, une visée et une chronologie tels que les événements semblent advenir comme indépendamment du locuteur. »<sup>29</sup> Or, cette omniscience et cette impersonnalité contractuelles ne sont assumées qu'à moitié. Le narrateur narre, mais s'abstient de dénommer le personnage sujet du verbe.

L'implicite et l'immédiateté qui se dégagent de ce recours au pronom personnel dans un contexte laissant attendre la dénomination ont pour effet de rendre plus subjective la troisième forme de point de vue, la moins subjective, qui est le « point de vue raconté » : « un fragment de texte empathise sur un des acteurs de l'énoncé, et raconte les événements d'après sa perspective, sans aller jusqu'au débrayage énonciatif sensible au travers des perceptions représentées. C'est pourquoi le PDV raconté apparaît dès le premier plan, et peut y rester

---

<sup>27</sup> Alain Rabatel. *La Construction textuelle du point de vue*. op. cit., p.39.

<sup>28</sup> Voir Harald Weinrich. *Le Temps*. Seuil, 1973, p.115

<sup>29</sup> Alain Rabatel. *La Construction textuelle du point de vue*. op. cit., p.103.

cantonné sur une assez longue portion de texte. [...] Il s'agit d'un PDV minimal en ceci qu'il exprime très économiquement la subjectivité du focalisateur [...]. »<sup>30</sup>

C'est le cas de pas moins de 14 chapitres débutant avec Ariane (II, XXIII, XLII, XLIII, XLV, LX, LXI<sup>31</sup>, LXVI, LXVIII, LXXII, LXXXIV, XCVII, CIV, CV), et de 6 chapitres débutant avec Solal (XLIV, LXXXII<sup>32</sup>, LXXXIX, XCVIII, C, CII), auxquels il convient d'ajouter 3 chapitres les réunissant tous deux, par les pronoms « chacun » (LXXXIII) ou « ils » (LXXXV, LXXXVIII). C'est aussi le cas, à 6 reprises, d'Adrien (VI, VII, VIII, XXXII, LXXVIII, LXXX). Les séquences homogènes, autour des Deume, de l'amour en ses débuts, puis de l'enlèvement amoureux, se prêtent à ces enchaînements économiques dans le premier plan du récit, comme l'illustre le chapitre XVII débutant avec Hippolyte, locuteur du discours direct en clause du chapitre précédent. Mais, s'agissant d'Adrien, l'homogénéité de la séquence permettant d'enchaîner ces incipits allusifs et efficaces est aussi l'occasion de raccourcis saisissants. Ainsi, l'incipit du chapitre VI tire sa force de l'ellipse entre la clause du chapitre V, laissant Adrien devant la porte de Van Vries, et son retour penaud à son propre bureau, devant Ariane, à l'issue de cet entretien avec son chef : « Devant la porte de son supérieur hiérarchique, il prépara un sourire, frappa doucement, ouvrit avec précaution. // Il entra, désinvolte et sifflotant. »

### **Incipits et ruptures romanesques**

Cet effet de rupture fait de certains incipits des lieux stratégiques de l'investissement lectorial et plus généralement de la dynamique romanesque. Quoique ponctuel, il est emblématique de la polyphonie cohénienne, et trouve son modèle dans le montage alterné du chapitre XXXVI. Les ruptures, les coq-à-l'âne sont essentiels sur le plan diégétique, avec des péripéties telles que les deux surgissements des Valeureux, la scène de séduction, l'arrivée de Mariette, l'épisode berlinois, le retour de mission prématuré d'Adrien – et, plus encore, sur le plan de l'énonciation, des points de vue et des subjectivités.

Ce sont les deux principales séquences homogènes qui rendent cela palpable, par les cassures qu'y introduisent certains incipits. Il s'agit, bien sûr, de la longue séquence du

---

<sup>30</sup> Alain Rabatel. « Fondus enchaînés énonciatifs. » art. cit., p.156-157.

<sup>31</sup> « Le surlendemain, à quatre heures de l'après-midi, dans la pâtisserie où elle se récompensait d'une longue séance chez Volkmaar, une certitude la foudroya à sa première gorgée de thé. »

<sup>32</sup> « Un des derniers jours d'octobre, lorsqu'il entra chez elle, une voix s'éleva (...). »

dernier tiers du roman, les Cinquième, Sixième et Septième parties narrant la déréluction amoureuse, entre les chapitres LXXXI et CVI, où domine le « bloc inanalysable » des imparfaits et les discours rapportés narratoriels (discours narrativisé, indirect et indirect libre), percés de deux scènes de crise, singulatives et au discours direct. Seule vient interrompre cette spirale étouffante, significativement, la bouffée d'altérité, d'humour et de lucidité qu'est le dernier monologue de Mariette (XC).

Il s'agit surtout de la séquence des débuts de l'amour d'Ariane et Solal. Les chapitres XXXVII à XLIX s'y succèdent, autour de la Troisième partie, de clausule en incipit depuis le succès de la scène de séduction, en un autre « bloc inanalysable », abstrait du temps narratorial qu'est le passé simple, dominé par des imparfaits perceptifs, itératifs et subjectivants, concaténé par des pronoms personnels anaphoriques laissant très peu de place au reste du monde, et au doute (hormis la parenthèse chez Isolde au chapitre XLVIII). La rupture est d'autant plus forte à la charnière entre la Troisième et la Quatrième parties, exactement au centre de gravité du roman.

Tout d'abord, une première rupture, dysphorique, apparaît au chapitre L, après quatorze chapitres concentrés sur Ariane, sur Solal ou sur leur couple. Débutant majoritairement par des pronoms sans antécédent, ces chapitres ont constitué pour le lecteur une immersion empathique, sans solution de continuité, dans l'extase des débuts, déconnectée de la temporalité du premier plan. Ce second plan narratif au temps suspendu, tout entier occupé par les amants, monopolise le devant de la scène romanesque, jusqu'à ce que cette clausule-ci soit suivie de cet incipit-là : « Ta femme, râlait-elle. // Avec le faible sourire du malheur, elle considérait la valise qu'elle venait de remplir au hasard, comme en rêve (...). » (BS 466-467).

On l'a vu, le pronom personnel est une transposition économique du Je, et contribue à l'immédiateté propre au point de vue subjectif ; toutefois, ici, sa référence, exophorique, est d'abord très ambiguë. La seule existence d'Isolde à ce moment-là se résume au potin d'Adrien au chapitre VI, puis à la scène du chapitre XLVIII où Ariane est omniprésente à l'esprit de Solal, et Isolde son ersatz, ou son faire-valoir. La dominante de discours rapporté de ce chapitre L et l'image de son énonciateur sont, dans cet incipit, encore embryonnaires : le lecteur établit d'abord une coréférence spontanée entre cet incipit et le précédent *elle*, qui dans



les tout derniers mots du chapitre XLIX représentait Ariane. La dissonance est d'autant plus forte, entre l'extase et le désespoir.

L'identification de ce pronom cataphorique se fait ultérieurement et progressivement. C'est d'abord par une analepse extradiégétique qui ne peut s'appliquer à la nouveauté de la liaison Solal-Ariane : « la même [valise] avec laquelle elle était partie le rejoindre à Paris, trois ans auparavant, au début de leur liaison » (BS 467). Puis le deuxième paragraphe nomme le personnage, à travers son propre point de vue sur le miroir : « Devant cette vieille dans la glace, cette vieille Isolde qu'on avait voulu garder par pitié mais qu'on ne touchait plus, elle fit une grimace (...). » En face, la désignation de Solal par l'impersonnel « on » maintient cet effet de flou véhiculé par les pronoms personnels allusifs, nécessitant de la part du lecteur qu'il se mette à la place du personnage énonciateur pour pouvoir leur conférer un référent hors-texte. Ces corrections et interprétations que le lecteur est amené à opérer lui font toucher du doigt que sa lecture impliquée de l'histoire d'amour le rend aussi exclusif que sont égoïstes les deux amants : lecteur et personnages en viennent à oublier qu'il est d'autres points de vue, d'autres subjectivités – souffrantes.

Cette empathie abrupte et forcée donne toute sa violence à la chute du corps et du chapitre : le point de vue d'Isolde cesse brutalement, le chapitre s'achève sur un verbe du premier plan connotant l'omniscience et la froideur du narrateur, par la notation hyperréaliste finale des éclaboussures que projette le corps. Cette notation remplit, au terme de ce chapitre empathique, la même fonction que son incipit au pronom ambigu : elle montre que la vie, le récit, la lecture continuent, et elle fait ainsi expérimenter au lecteur, pathétiquement dans son activité de lecteur, l'oubli des morts qu'Isolde n'a cessé de rappeler, et qui caractérise les vivants, et les romans.

C'est cette expérience que renforce, faisant le chemin inverse, le passage de cette fin du chapitre L à l'incipit du suivant, où *elle* redevient Ariane (LI) : « puis il y eut un autre cri contre l'asphalte du trottoir devant le kiosque des journaux éclaboussés. // Soucieuse de perfection, elle rédigeait d'abord des brouillons, deux ou trois, ou davantage. » Le lecteur pourrait alors croire à un durable retour à la normale amoureuse d'Ariane et Solal, après cette tragique parenthèse sur Isolde ; mais l'incipit suivant (LII) vient à nouveau déstabiliser ce système installé par quatorze chapitres homogènes, avec une apostrophe solennelle dont ni le destinataire, « jeunes gens, vous aux crinières échevelées et aux dents parfaites », ni le

locuteur, « un que je connais et qui fut jeune », ne sont clairement dotés de référents, du fait de leurs désignations par des périphrases. Le Vous peut être les jeunes lecteurs et lectrices, puisqu'il ne s'agit pas des deux protagonistes, ici dénommés comme des tiers : « soyez heureux comme furent Ariane et son Solal ». Le Je semble émaner de l'organisateur et chef d'orchestre de toutes ces paroles, le narrateur.

Claire Stolz a pu voir dans ce chapitre une manifestation ostensible de celui qu'elle nomme l'archinarrateur<sup>33</sup>. Autant dire la figure de l'auteur comme créateur du discours romanesque polyphonique, si l'on s'en tient à la simplicité terminologique revendiquée par Gérard Genette : « Il y a donc dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit, et qui est responsable de son en deçà. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court). »<sup>34</sup> En effet, dans *Belle du Seigneur*, et particulièrement dans ce chapitre LII du fait de son unicité, sa particularité, son homogénéité et sa position centrale, l'éthos du narrateur romanesque, et ses échos avec les textes autobiographiques dont le pacte de lecture présuppose l'identité entre auteur et narrateur, contribuent à l'assimiler fortement à la figure de l'auteur. La notion d'archinarrateur me semble être une case intermédiaire un peu superflue : elle désigne, en somme, le rapport d'intertextualité interne que Cohen établit, par-dessus les frontières génériques, entre romans et autobiographie ; l'archinarrateur est une métalepse structurelle, un éthos transgénérique dominant toute l'œuvre cohénienne.

Le narrateur parachève ainsi, après la marche d'Isolde vers le suicide, la Troisième partie dans ce registre prophétique, lyrique, sublime, tragique, qui l'apparente à un chœur antique. Or, ce coup de théâtre énonciatif amorcé par l'incipit du chapitre LII se voit redoublé par un second rebondissement, le surgissement d'une autre « qui fut jeune », de cet autre chœur antique, qu'est le verbe de Mariette, populaire, lucide et burlesque (LIII). La voix qui surgit au début de la Quatrième partie, sans récit attributif, sans domination du narrateur, est celle d'un personnage jusque-là absent de la diégèse, qui n'a jamais été mentionnée auparavant par le narrateur, à peine évoquée par Ariane et nommée par Adrien (BS 390). Cette forme noble de discours rapporté, réservée *a priori* aux personnages dignes d'intérêt, dramatiquement et individuellement, a été jusqu'alors été l'apanage d'Ariane, l'héroïne, et c'est subitement une domestique qui s'en saisit ; et dès lors, rien ou presque ne l'interrompt,

---

<sup>33</sup> Claire Stolz. *La Polyphonie dans Belle du Seigneur*. Champion, 1998, p.317-344.

<sup>34</sup> Gérard Genette. *Nouveau Discours du récit*. Seuil, 1983, p.102.

sinon la fin de son travail. Dans la sociologie de la représentation du personnage, le premier monologue de Mariette constitue un coup de force<sup>35</sup>, comparable à l'introduction de l'argot dans *Les Misérables*, aux parlures de *L'Assommoir*, ou l'émergence de la logorrhée de Bardamu<sup>36</sup>.

La charnière centrale du roman s'en trouve ainsi complétée, avec la face sublime du narrateur et son revers pittoresque, selon le même principe de contrepoint que celui qu'on observe entre Solal et Mangeclous. Ce basculement, cette mobilité des incipits au centre de gravité du roman, est parachevé avec le début du chapitre suivant (LIV). Le lecteur est confronté à une nouvelle protagoniste, Rachel, seulement désignée par une périphrase opaque, « la petite créature », dont il peut croire d'abord que c'est encore Mariette. Au même titre que le suicide d'Isolde, l'incursion berlinoise réintroduit la présence du tragique par un incipit abrupt – avant que ne reprenne l'histoire d'amour.

Les incipits de chapitre de *Belle du Seigneur* sont donc des lieux essentiels de la dramaturgie romanesque, de la mobilité des points de vue, et de l'investissement cognitif et affectif du lecteur. Ils privilégient le recours à l'imparfait, aux pronoms personnels, à la proximité grammaticale et aspectuelle avec la subjectivité d'un personnage. Le narrateur y est souvent en retrait, s'abstenant de nommer, de décrire, et même de narrer, sinon en sourdine ou par le truchement d'un personnage avec lequel le lecteur est mis de plain-pied. Les ruptures énonciatives, les coq-à-l'âne diégétiques, les coups de théâtre romanesques puisent dans ces débuts de chapitre toute leur puissance éthique et esthétique.

## Bibliographie

BAKHTINE Mikhaïl (V. N. VOLOCHINOV). *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Paris : Minuit, 1987 (Le Sens commun) [1929].

---

<sup>35</sup> C'est plus vrai encore en Collection Blanche, où seul l'ouvre un tiret, signe moindre d'autonymie, que dans l'édition Pléiade qui, bien entendu, ajoute des guillemets. Voir Jérôme Cabot. « Des couacs sur papier bible. Italiques et guillemets dans l'édition Pléiade des romans d'Albert Cohen ». *Cahiers Albert Cohen*, n°15, 2005, p.175-183.

<sup>36</sup> Sur Mariette, voir Jérôme Cabot. « Les voix populaires dans les romans d'Albert Cohen ». p.397-427 in Jean-Marie Privat et André Petitjean (dir.), *Les voix du peuple et leurs fictions*, Recherches textuelles n°7, CELTED / Université de Metz, 2007.

BANFIELD Ann. « Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire : le développement de la parole et de la pensée représentées ». *Langue française*, n°44, décembre 1979, p.9-26.

CABOT Jérôme. « De l'expérience romanesque : la parole des personnages comme facteur d'identification ». *Cahiers Albert Cohen*, n°26, 2017, p.13-30.

« Les voix populaires dans les romans d'Albert Cohen ». p.397-427 in Jean-Marie Privat et André Petitjean (dir.), *Les voix du peuple et leurs fictions*, Recherches textuelles n°7, CELTED / Université de Metz, 2007.

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

« Des couacs sur papier bible. Italiques et guillemets dans l'édition Pléiade des romans d'Albert Cohen ». *Cahiers Albert Cohen*, n°15, 2005, p.175-183.

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

CORBLIN Francis. « Les désignateurs dans les romans ». *Poétique*, n°54, avril 1983, p.199-211.

DUCROT Oswald. « L'imparfait en français ». *Linguistische Berichte*, n°60, avril 1979, p.1-23.

GENETTE Gérard. *Nouveau Discours du récit*. Paris : Seuil, 1983 (Poétique).

HERSCHBERG PIERROT Anne. *Stylistique de la prose*. Paris : Belin, 1993 (Lettres Sup).

JOUVE Vincent. *L'Effet-personnage*. Paris : P.U.F., 1992 (Écriture).

NØLKE Henning & OLSEN Michel. « Polyphonie: théorie et terminologie. ». En ligne :

[www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonie\\_II/poly2\\_NolkeOlsen\\_article.htm](http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonie_II/poly2_NolkeOlsen_article.htm)

RABATEL Alain. « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue ». *Langue française*, n°132, décembre 2001, p.72-95.

« Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue ». *Poétique*, n°126, avril 2001, p.151-173.

*La Construction textuelle du point de vue*. Lausanne : Delachaux & Niestlé, 1998 (Sciences du discours).

ROSIER Laurence. « Discours rapporté et psychomécanique du langage : mariage d'amour ou de raison ? », p.277-287 in Paulo de Carvalho & Olivier Soutet (dir.), *Psychomécanique du langage. Problèmes et perspectives*. Actes du 7<sup>ème</sup> Colloque international de psychomécanique du langage (Cordoue, 2-4 juin 1994). Paris : Champion, 1997 (Varia).

SANDLER Julie. « Entre ferveur des débuts et débuts de la fin : l'ambivalence des commencements dans l'œuvre d'Albert Cohen », p.377-390 in Alain Schaffner & Philippe Zard (dir.), *Albert Cohen dans son siècle*. Actes du colloque international (Cerisy-la-Salle, septembre 2003). Paris : Editions Le Manuscrit, 2005.

SCHAFFNER Alain. *Le Goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*. Paris : Champion, 1999 (Littérature de notre siècle).

STOLZ Claire. *La Polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*. Paris : Champion, 1998.

WEINRICH Harald. *Le Temps*. Paris : Seuil, 1973.