

ULLÀ TUOMARLÀ

Université de Helsinki

SCÉNOGRAPHIE ÉNONCIATIVE ET PARENTHÈSES.
L'EXEMPLE DE *L'HOMME-SŒUR*
DE PATRICK LAPEYRE (2004)

La parenthèse, qui met les contraires en parallèle et équilibre les simultanités, me semble être à la pensée ce que la « partie double » est à la comptabilité; elle enferme derrière ses murs le petit fait qui complète, nuance et balance ou contredit en secret la phrase ouvertement exprimée. Sous la fiction maintenue de l'unicité de discours, ce sont les émotions les plus opposées et les hypothèses les moins conciliables que le scripteur prétend, à la fin, mettre sur le même pied¹.

1. INTRODUCTION

Dans une note de *Qu'est-ce que la littérature?* Jean-Paul Sartre² fait allusion aux romans écrits sous forme de dialogues de théâtre, et dit: « ... Ensuite l'auteur ne se privait pas pour autant d'entrer dans la conscience de ses personnages et d'y faire entrer avec lui son lecteur. Simplement, *il divulguait le contenu intime de ces consciences entre parenthèses* et en italiques (...) ». Marcel Proust, nommé le maître de la parenthèse, doit ce titre pour « tisser un inextricable entrelacs de confidences, de jugements, d'allusions, de propos rapportés, d'ironies, qui est à l'image des innombrables synapses cérébrales »³. Cette description que fait Jacques Drillon sur la façon dont Proust emploie les parenthèses montre les possibilités quasiment illimitées de la parenthèse comme figure discursive. Les fonctions et les valeurs des parenthèses peuvent être fort variées: commentaire, traduction, explication, de régie pour ne citer que les emplois les plus usuels.

¹ F. Chandernagor, *La sans pareille*, Édition de Fallois, Paris 1988, p. 119.

² Cité par J. Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, [sans lieu de l'édition] 1991, p. 263.

³ *Ibidem*, p. 265.

Ces emplois aux effets divers cachent un même fait basique: le parenthésage (terme visant non seulement les parenthèses classiques avec les belles arrondies, mais aussi les fragments entre tirets qui sont d'un emploi massif dans ce roman⁴) représente un cas d'hétérogénéité énonciative dans le sens où la typographie distingue déjà deux plans énonciatifs au sein d'une phrase complexe: l'énoncé parenthétique et l'énoncé-cadre. Sur le plan textuel, nous observons donc des corps hétérogènes, des blocs textuels séparés du texte soit par le tiret double, soit par des parenthèses proprement dites. À cette hétérogénéité matérielle et visible à la surface textuelle s'ajoute une hétérogénéité énonciative proprement dite dans les cas où la parenthèse semble accéder à la conscience d'un personnage au lieu de représenter une intervention de l'auteur sur un point de son énoncé. Ce potentiel de la parenthèse de présenter non seulement les pensées intimes de l'auteur mais aussi celles du personnage, élargissent l'acception qu'on donne au terme 'hétérogénéité énonciative' et se base sur une fonction fondamentale de la parenthèse, pointée dans les citations ci-dessous, qui est d'ajouter une couche ultérieure d'intimité ou de confidentialité – fonction que la rhétorique traditionnelle nomme parabase. C'est justement ce rapport qu'entretient la parenthèse/insertion avec le psychisme du locuteur ou du personnage qui m'intéresse tout particulièrement dans l'usage qu'en fait un auteur contemporain, Patrick Lapeyre, dans un roman intitulé *L'Homme-sœur*, paru en 2004 chez P.O.L. C'est un roman où la ponctuation dite forte (tirets et parenthèses) sépare sans arrêt deux plans d'énonciation, celui de la narration où l'on entend la voix du narrateur, et celui des parenthèses-insertions. La question que je me pose est de savoir à quelle instance énonciative attribuer la voix qu'on entend dans les parenthèses/insertions; ces parenthèses reflètent-elles quelquefois les pensées ou la voix même du personnage principal? Si oui, participent-elles à la verbalisation de sa dépression qui va en s'aggravant dans le roman étudié? Y entend-on la voix du personnage ou celle du narrateur ou les deux, l'un contaminant l'autre? Si oui, dans quel but expressif? En tout cas, les parenthèses nombreuses sont cruciales pour déterminer le rapport entre le narrateur et le personnage principal dans ce roman. Passons aux exemples concrets après un court résumé du roman en question.

2. RÉSUMÉ DU ROMAN

L'Homme-sœur raconte l'histoire d'un amour incestueux; Cooper, le personnage principal, est amoureux de sa sœur qui vit aux États-Unis. De temps en temps, il reçoit une lettre, un mail, un appel téléphonique, parfois une photo mystérieuse, qui sont comme de brèves illuminations dans sa vie solitaire. Le reste du

⁴ Je ne distingue donc pas ici entre l'emploi des belles arrondies et celui des tirets même si je ne pense pas qu'il soit égal. D'après les traités de ponctuation, la parenthèse glisserait une information accessoire et les tirets, au contraire, mettraient en relief une information essentielle.

temps, il est devenu le prisonnier de son attente. *L'Homme-sœur* est d'abord un livre sur l'obsession et sur la solitude. La solitude de Cooper est pourtant paradoxale, car elle est peuplée de jeunes femmes auxquelles il s'attache subitement comme si chacune pouvait être le double ou la remplaçante introuvable de sa sœur. À son travail (il est employé dans une banque), Cooper prend soin évidemment de cacher aux autres son secret inavouable. Et parce qu'il est constamment distant, méfiant, dissimulé derrière sa politesse ironique, Cooper suscite au mieux la curiosité, au pire l'hostilité déclarée d'une partie de ses collègues. En fait, Cooper mène une vie d'agent double, qui trompe tout le monde, ses voisins, ses collègues, ses amis, ses conquêtes féminines, sans deviner que son obsession finira par le dévorer. Lorsque sa sœur reviendra enfin, il sera trop tard: Cooper sera devenu méconnaissable.

3. ÉCRITURE MIMÉTIQUE ET RÉCIT SYMPATHISANT

3.1. À qui la voix? Hypothèse de contamination

L'Homme-sœur est une histoire dramatique racontée à la troisième personne du singulier. Contrairement à ce que pourrait laisser penser cette écriture qui ne contient pratiquement aucune expression directe de la pensée de Cooper, ce personnage est parfaitement repérable par ses perceptions, transmises au lecteur entre autres par l'emploi des parenthèses. D'autres marqueurs linguistiques renvoient aussi à Cooper comme centre de la perspective représentée ou racontée: le présent qui gomme les débrayages énonciatifs dans la narration, une syntaxe oralisée (surtout l'emploi fréquent du présentatif, voir plus bas), les conjonctions en tête de phrase (*Mais, Car, Parce que...*), une déixis interne (*à présent, maintenant, à cet instant*), les adjectifs démonstratifs, le discours direct sans guillemets (*On réglera ça plus tard, lui a dit Suzanne Delion en claquant la porte*, p. 176), par exemple, tous indiquant fortement la présence du focalisateur⁵ et contribuant ainsi à neutraliser l'opposition des plans narré/narration. La pesanteur évidente du sujet est contrastée par une écriture légère, minimaliste et parfois même gaie. De ce personnage en proie à une idée fixe finit par se dégager une poésie étrange et métaphysique où toutes les nuances se conjuguent pour suggérer un au-delà rêveur et décalé de la psychologie. Les parenthèses constituent des décrochements du discours qui sont non seulement souvent polyvalents quant à l'instance énonciative qu'elles représentent, mais suggèrent éventuellement aussi la fracture du sujet en mettant en scène la dramaturgie des pulsions d'un sujet malade. L'écriture mime-rait ainsi le vacillement caractéristique d'un sujet déséquilibré en train de perdre la tête. Concernant le style du roman étudié, j'ai trouvé les descriptions suivantes sur le net:

⁵ Cf. A. Rabatel, « Fondus enchaînés énonciatifs », *Poétique* 126, avril 2001, pp. 153–155.

La voix off, omniprésente dans le livre, distille un humour glaçant et jubilatoire. Usant sans abuser d'un ton décalé, épinglant le fiasco né de ce qu'on a trop rêvé, l'auteur est désopilant dans la description de saynètes de cet anti-héros, « homme du tertiaire ordinaire », victime de la modernité⁶.

Sur un mode tragi-comique à l'évidente poésie qui n'est pas sans évoquer *le vacillement intérieur* de quelque créature de Henri Michaux, Patrick Lapeyre, pour son sixième roman, signe une fable cocasse sur la folie douce du désir, la réalité de l'obsession et les perceptions altérées de la dépression⁷.

Certains termes clés apparaissent dans ces citations: « la voix off », « ton décalé » et « le vacillement intérieur », par exemple. Cherchons maintenant à les situer par rapport à notre problématique: la voix off et le ton décalé appartiennent principalement, je suppose, au narrateur, mais quel rapport entretiennent-ils avec les ajouts parenthétiques? Est-ce par les parenthèses que le lecteur pourra visionner la folie du personnage principal? Ce « vacillement intérieur » est-il rendu visible au niveau de l'écriture par l'emploi de nombreuses parenthèses? Comment en général l'écriture mime-t-elle la folie et quel est le rôle joué par les parenthèses dans cette mimesis? Nous revenons à la question du rôle des parenthèses sur la scène énonciative du roman.

Ces questions se basent sur l'idée – présente déjà dans la citation de Sartre de notre introduction – que les parenthèses constituent comme une fenêtre à travers laquelle le lecteur est invité à voir l'intérieur intime d'un locuteur, qu'elles dessinent « l'image des innombrables synapses cérébrales », traduisant ainsi la pensée mise à nu d'un locuteur. On part donc de la supposition que la parenthèse entretient, à volonté, un rapport spécial avec la pensée intime du personnage et peut donc l'exhiber. Comme le roman raconte essentiellement la dépression de Cooper, on peut penser que les parenthèses, fort nombreuses, jouent un rôle particulier dans ce roman en rendant visible au lecteur la conscience de Cooper. Comme la parenthèse peut également servir de traduction de la pensée du narrateur et que, dans beaucoup de cas, la distinction entre narrateur et personnage est brouillée, on conclut que l'auteur a intentionnellement rendu les plans du narré/narration inséparables dans ce roman. Autrement dit, le récit semble s'écrire, par moments du moins, selon la perspective de Cooper.

Le style du roman contient également un ton décalé qui sert à créer des effets humoristiques. Cela conduit à une autre piste de réflexion, celle de l'humour dans ce roman et de son rapport avec les phénomènes de focalisation et de parenthésage. L'humour noir étant mentionné à plusieurs reprises dans les descriptions de ce roman, je propose de considérer les parenthèses également comme un moyen qui participe à la création de ce ton du roman et comme un effet lié justement à

⁶ http://pagesperso-orange.fr/calounet/resumes_livres/lapeyre_resume/lapeyre_hommesoeur.htm, consulté le 9 octobre 2008.

⁷ <http://livre.fnac.com/a1487231/Patrick-Lapeyre-L-homme-soeur?PID=29084>, consulté le 8 octobre 2008.

l'ambiguïté énonciative d'une grande partie des parenthèses. On sait, surtout depuis les travaux d'Oswald Ducrot sur la question, qu'il existe une connexion entre ironie et polyphonie.

Commençons par quelques exemples qui, à mon avis, illustrent l'ambiguïté énonciative caractéristique du roman:

- (1) En bas, dans la rue, tous les non-Cooper lisent leur journal aux terrasses, règlent des affaires par téléphone, s'inquiètent des horaires d'avions, prennent des rendez-vous, sortent avec des femmes qui ne sont même pas leur femme, pendant que lui – *qui, sincèrement, n'en veut à personne* – passe sa vie à radoter sur son lit ou à errer dans son appartement comme un ectoplasme. (p. 192)
- (2) Jusque-là, les nouvelles de Louise avaient beau être plutôt rares et pas très encourageantes quant à l'avenir, Cooper n'avait jamais cru – *mais, vraiment, ce qui s'appelle jamais* – que leur histoire pourrait avoir un jour un dénouement malheureux. (p. 199)
- (3) Quant à la pièce du fond – *où personne n'a le droit d'entrer* – c'est la chambre de sa sœur, du moins celle qu'elle occupait autrefois, quand elle dormait chez lui. (pp. 12–13)

Dans l'extrait (1), au niveau du contenu, il s'agit de souligner l'opposition frappante entre la normalité des « non-Cooper » et l'anormalité du mode de vie de Cooper qui sombre déjà gravement dans la dépression. La parenthèse qui coupe la narration est marquée par l'adverbe subjectif *sincèrement*, lequel, par son caractère modal, est au cœur de la problématique énonciative; il doit forcément être lié à un sujet d'énonciation, mais auquel: au narrateur ou au personnage? Comme la parenthèse précise l'attitude morale de Cooper sur « la normalité » des autres hommes, c'est-à-dire sur le fait qu'ils fréquentent les femmes des autres (en soi déjà une « réalité subjective »), la parenthèse est un carrefour où se rencontrent le discours du narrateur et celui de Cooper, ou plutôt, où la frontière glisse: le parenthésage est d'abord conçu comme appartenant à l'activité de narration, à ce type de métadiscours usuel où on commente, précise ou corrige ce que l'on vient de dire, mais ensuite aussi comme une activité d'un sujet perturbé, donc sur le plan du sujet narré. Étant donné que *sincèrement*, dans sa qualité de modalisateur d'énonciation, précise la nature de l'acte locutoire en même temps que le degré d'adhésion forte du sujet d'énonciation aux contenus énoncés⁸, le lecteur est conduit à conclure que cette parenthèse relève de la subjectivité, ou des propos de Cooper lui-même, et qu'elle indique que le narrateur a accès à la conscience de Cooper (à moins qu'il ne s'agisse pas de propos cités de Cooper non marqués comme tels). Une fois que la parenthèse aura plongé le lecteur dans l'intimité mentale de Cooper, le lecteur se demande aussi si l'énoncé-cadre n'était pas déjà un résumé des idées de Cooper, donc une description de la réalité environnante à travers les yeux du personnage. Enfin, l'opposition entre la supposée normalité des autres hommes et Cooper, est-elle de nature objective, ou est-ce davantage Cooper qui se perçoit comme différent des autres? À chercher des indices dans l'énoncé-cadre, on observe l'emploi d'une appellation non standard: les « non-Cooper ».

⁸ C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, Armand Colin, Paris 1997, pp. 118–119.

À qui appartient ce terme? S'agit-il de l'idiolecte de l'égoцентриque Cooper, ou d'un choix du narrateur? Impossible de trancher. Une certaine ambiguïté demeure, à volonté, et pour cette raison je suis tentée de conclure que la narration est colorée, par endroits, par le point de vue de Cooper, ce qui est un choix motivé par le sujet du roman.

Pareillement dans l'exemple (2), *vraiment*, adverbe d'énonciation, utilisé avec le verbe *croire* qui est un verbe mental par excellence, montre que le narrateur a accès à la conscience de Cooper. Le caractère métalinguistique de l'ajout parenthétique n'enlève en rien que l'adverbe *jamais* détermine ici le verbe *croire* et renforce cette assertion qui porte sur les croyances de Cooper – auxquelles le narrateur accède visiblement. La parenthèse en question touche les deux plans, narré et narration, simultanément.

Dans l'extrait (3), nous avons de nouveau affaire à une parenthèse qui, à première vue, se présente comme une description de la réalité objective, mais qui est en même temps fortement imprégnée de la subjectivité malsaine du personnage de Cooper. La parenthèse nous ouvre une porte à la pensée coopérienne où cette chambre est devenue quasiment un lieu sacré digne de protection. De la même manière que dans l'exemple (1), la parenthèse (3) pourrait presque relever du discours rapporté non marqué comme tel; nous pouvons facilement imaginer Cooper répétant cet énoncé à quiconque risquerait d'entrer dans la pièce en question, ou au moins à lui-même en guise de signe d'amour pour sa sœur.

3.2. Circulation des discours

Nous venons de mentionner la possibilité qui existe pour la parenthèse d'exprimer le discours rapporté. À ce propos, on constate que la circulation des discours apparaît sous deux formes dans *L'Homme-sœur*. Premièrement, on trouve dans ce roman nombre de parenthèses où il est question d'un écho des paroles d'autrui, c'est-à-dire du discours rapporté non marqué comme tel. Les exemples (3) et (4) figurent parmi les cas les plus clairs:

- (4) Là-dessus, il lui fait gentiment comprendre que l'entretien est terminé et, en signe de magnanimité, le raccompagne jusqu'à la porte de son bureau – *attention à la marche* – pour le laisser entre les mains de Mlle Kaltenbrenner. (pp. 214–215)
- (5) Car de ce côté-là, non plus, il n'est pas à la fête. Entre ceux qui continuent à colporter des ragots sur son compte – *c'est toujours Cooper ceci, Cooper cela* – ceux qui changent de place dès qu'ils l'aperçoivent et ceux qui lui conseillent sérieusement de se faire soigner, il n'a que l'embarras du choix. (p. 174)

Concernant la parenthèse de l'exemple (4), on dira qu'il peut s'agir de deux choses. Soit il s'agit de la pensée de Cooper lui-même lorsqu'il quitte le bureau de son supérieur (pensée qu'il se verbalise à lui-même pour éviter une humiliation supplémentaire après son licenciement), soit – et c'est une solution encore plus plausible que la première, à mon avis – ce sont les paroles prononcées De Bo-

zon, faussement empathique vis-à-vis du licencié. Cette réplique couronnerait sa « magnanimité » (ce mot est utilisé dans le cotexte) puisqu'elle constitue l'aspect verbal du geste de raccompagnement prototypique. La parenthèse dans l'exemple (5) est clairement un résumé de paroles d'autrui, approximatif car prototypique. Il ne s'agit pas de répéter un énoncé particulier, mais d'exemplifier l'idée présentée dans la narration à gauche de la parenthèse: « ceux qui continuent à colporter des ragots sur son compte ».

Les exemples cités représentent le discours rapporté. Dans les cas cités ci-dessus, on peut encore penser à des locuteurs individuels, au singulier ou au pluriel selon les cas, derrière l'acte d'énonciation représenté entre parenthèses, mais en élargissant notre compréhension du discours rapporté, on en arrive à des emplois où ce n'est plus le cas – et ce sera notre seconde catégorie. La circulation des discours surgit aussi dans ce roman sous forme proverbiale ou quasi-proverbiale. Dans ces cas, assez nombreux, la parenthèse ajoute un dicton, un lieu commun comme « advienne que pourra » (p. 191) ou « ça ne coûte rien de supposer » (p. 169) ou encore « à tort ou à raison » (p. 159), « nécessité fait loi » (p. 157) ... attribuable à un indéfini générique (voilà de véritables mots pèlerins!). Aussi la parenthèse proverbiale ajoute-t-elle au style du roman quelque chose qu'on peut considérer comme typique de la parole dépressive. Ce sont comme des échos des paroles des autres qui se font entendre dans la tête de Cooper et qui servent d'argument (faible) pour une action. Le caractère vide et anonyme de ce type de renvoi au discours quotidien et en même temps à la pression sociale est en accord parfait avec le ton résigné qui domine l'attitude de Cooper par rapport à la vie en général.

Jusqu'à présent, les exemples cités ont avant tout servi à montrer que la parenthèse permet au lecteur de visionner l'intérieur mental du personnage, qu'elle constitue à travers une sorte de mimesis le plus haut degré du voyeurisme mental, étant donné que l'énoncé-cadre peut aussi refléter ses idées même si la narration à la troisième personne se présente à première vue comme une narration distanciée du personnage et donc objective. Certaines parenthèses dans *L'Homme-sœur*, on l'a vu, paraissent si étrangères à la représentation objective qu'elles obligent le lecteur à remettre en question le caractère supposé réaliste de la narration même, c'est-à-dire qu'elles nous font reconsidérer notre interprétation de l'énoncé-cadre également. La parenthèse constitue ainsi un point qu'il faut impérativement prendre en compte si l'on cherche à analyser le rapport entre le narrateur et le personnage, la narration et les reflets des idées et propos du personnage dans la narration. Par son sémantisme intense (parce qu'intime), la parenthèse finira par colorer le cotexte avec lequel elle maintient un rapport organique bien que syntaxiquement lâche. On retrouve une version, certes plus faible, de cette même idée concernant la portée sémantique de la parenthèse sur l'énoncé-cadre, dans les études antérieures sur la parenthèse:

Host and parenthetical make a collective contribution to the interpretation of the utterance at the level of implicit content⁹.

In an early study by Urmson (1952, 1963), parentheticals are seen as expressions that do not contribute to the truth-conditionality of the host utterance, but only indicate its illocutionary force¹⁰.

Pour résumer ces travaux linguistiques sur la parenthèse, on dira que la fonction générale de la parenthèse dite pragmatique¹¹ est de guider le récepteur vers une interprétation adéquate de l'ensemble de l'énoncé. Cela implique souvent un commentaire sur l'énoncé-cadre, commentaire qui sert de précision sur le sens affectif ou appréciatif ou qui permet au récepteur de juger la fiabilité de l'assertion. Dans *L'Homme-sœur*, comme nous espérons avoir pu le montrer, il s'agit justement de ce type d'ajouts qui influencent fortement notre interprétation de l'ensemble et qui entretiennent un rapport implicite avec le cotexte entourant. Sur le plan énonciatif, l'interférence entre la parenthèse et l'énoncé-cadre résulte en une polyphonie dans laquelle se mêlent la voix du narrateur et celle du personnage. Concrètement, nous l'avons vu, certains adverbes subjectifs font le pont entre les deux centres de subjectivité. Le ton tragi-comique, lui, se base sur les visions contrastées du narrateur et de Cooper, car ce qui est tragique pour Cooper, peut être comique vu de l'extérieur. Peut-être l'hybridation énonciative signifie-t-elle aussi que Cooper se regarde d'un œil analytique et réussit à capter, par moments, le comique de sa propre situation, à porter un regard distancié sur son propre comportement.

3.2. La folie qui s'écrit?

Une première hypothèse que je me suis posée concernant *L'Homme-sœur* et des parenthèses a donc été l'idée d'une écriture dépressive. J'ai d'abord cherché à voir dans les parenthèses des symptômes d'un morcellement du sujet, étant donné que ces décrochements répétitifs produisent un certain effet de manie, de spontanéité et de discontinuité¹², d'où un effet d'oralité¹³ aussi, d'ailleurs. À l'écrit, nous avons pourtant sûrement affaire à un effet stylistique recherché, la discontinuité ne pouvant être causée par un processus de production verbale *online* (cas de l'oral, bien sûr). Mais cette discontinuité s'est avérée, réflexion faite, une illusion; au lieu

⁹ D. Blakemore, « *and*-parentheticals », *Journal of Pragmatics* 37, 2005, p. 1179.

¹⁰ N. Déhé & Y. Kavalova, *Parentheticals*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2007, p. 9.

¹¹ Cf. D. Blakemore, *op. cit.*, pour l'opposition entre parenthèse grammaticale et pragmatique.

¹² Dans les études linguistiques, les parenthèses ont été vues tantôt comme une conséquence directe d'un processus de production verbale en cours, tantôt comme un choix stylistique (cf. D. Blakemore, *op. cit.*, p. 1167f et N. Dehé & Y. Kavalova, *op. cit.*, p. 302 ff).

¹³ Sur l'effet d'oralité, voir U. Tuomarlä & R. Mahrer, « Le portrait, un exemple parlant d'oralité dans la presse écrite », [dans:] M. Broth, M. Forsgren, C. Norén *et al.* (éds.), *Le français parlé des médias*, Actes du colloque de Stockholm, 8–12 juin 2005, Université de Stockholm, pp. 491–502.

de produire des bouts d'énoncés lâchement liés et dispersés, le texte de *L'Homme-sœur* fait au contraire preuve de la maîtrise d'une complexité hiérarchique. On peut ajouter aussi que, selon Julia Kristeva¹⁴, la parole dépressive se caractérise surtout par la brièveté des phrases, « une mélodie monotone » et « l'impossibilité à enchaîner », tandis que les parenthèses allongent les phrases et enrichissent le paysage prosodique. Quels éléments langagiers peuvent alors représenter, dans le texte, la vision dépressive de Cooper? Si folie il y a, cette folie surgit davantage au plan de la logique, au niveau des enchaînements, dans les extraits comme le suivant où la parenthèse ajoute quelque chose d'inattendu et représente ainsi les synapses cérébrales de Cooper:

- (6) À quelques exceptions près, les amis de jeunesse de Cooper – *qui n'attendent personne* – sont devenus des managers ou des analystes financiers gagnant deux ou trois fois plus que lui et trouvant par là même beaucoup plus de sens à la vie. (p. 20)

Revoilà Cooper ou le narrateur qui a l'idée de comparer Cooper aux autres, aux normaux, pour souligner ce trait aussi distinctif que fatal que constitue l'attente dans la vie de Cooper. Le saut entre la description des anciens amis de Cooper et l'idée de l'attente, liée à Cooper lui-même, est si soudain et inattendu qu'un effet comique en résulte.

On conclut ainsi que ce genre d'enchaînements impromptus contribuent à transcrire la folie dans le roman étudié, mais ils ne sont pas très nombreux. D'une manière plus générale, on observe que le texte romanesque reflète, par des moyens plus discrets et surtout par le biais de la focalisation, la présence d'un Cooper malsain, ce qui fait que le lecteur commence à douter de ce qu'il entend dire. Parmi ces indices de présence, on observe les emplois très fréquents du présentatif en tête de parenthèse:

- (7) Cooper possède – *c'est un petit capital dans sa misère* – une centaine de photos de sa sœur, qu'il a classées soigneusement par époque et rangées dans un tiroir fermé à clef. (p. 38)
- (8) Il y en a même quelques-unes où ils figurent ensemble, elle et lui, adossés au mur d'un entrepôt, épaule contre épaule – *c'était à Douarnenez* –, ou bien assis sur un banc, avec leurs raquettes de tennis sur les genoux, et où sa sœur à ses côtés a l'air tellement confiante, tellement jeune, qu'il en a la chair de poule. (p. 38)
- (9) Sur la dernière photo que Cooper a prise d'elle, avant son départ – *c'est d'ailleurs la seule qu'il a posée en évidence, sur son bureau* –, sa sœur est assise de guingois sur le canapé, en jupe et collant gris, souriante, mais d'un sourire un peu convenu, parce qu'elle n'est manifestement déjà plus là. (pp. 39–40)
- (10) À neuf heures sonnantes, il est donc à son piano, tel le capitaine Nemo à son harmonium, et commence à jouer des ballades et ses sonates préférées; faisant résonner dans tout l'immeuble et jusque dans la cour – *c'est la seule fois où ses voisins l'entendent* – les puissantes harmoniques de l'amour inapaisé. (p. 26)
- (11) Cooper en effet trouvait rarement drôles les plaisanteries de ses collègues, ne s'intéressait ni au yachting ni à la formule 1 et fuyait autant qu'il le pouvait les conversations du self

¹⁴ J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris 1987, p. 45.

sur les dernières sorties théâtrales – *c'est la culture générale des cantines* – ou sur l'exposition Monet au Grand Palais. (p. 28)

Les exemples cités (7–11) prêtent au texte un ton oral, rien que par le fait que ce type de phrases, « atypiques » d'après les grammairiens, sont fréquemment employées à l'oral. La structure présentatif + GN (ou équivalent) est courante à l'oral, car elle sert normalement à désigner un référent dans la situation d'énonciation¹⁵. Voilà donc la raison pour laquelle notre romancier les utilise aussi; ces énoncés renforcent l'effet de présence de Cooper dans la situation d'énonciation. Cooper ne se réduit pas à un seul foyer de perception, il est présenté comme un sujet praxéologique en train d'évaluer sa perception. Le présentatif se prête ainsi à la fois à l'actualisation déictique et à l'actualisation modale.

4. CONCLUSION

Au terme de cette analyse, on constate que le terme de parenthèse recouvre en fait une activité énonciative du sujet parlant qui peut avoir différentes fonctions et valeurs ainsi que différents marqueurs prosodiques ou typographiques en fonction du contexte d'utilisation. En ce qui concerne le surgissement de la subjectivité à travers l'énonciation, il existe un continuum entre perception, pensée et parole, tous faisant partie de la construction énonciative extrêmement complexe d'un point de vue¹⁶. Dans le roman étudié, la subjectivité du personnage principal, Cooper, est transcrite dans la narration, sa voix se mêlant ainsi par endroits à la voix du narrateur. On aboutit enfin à un récit dialogique avec deux centres modaux. Le rapport actitudinal entre le narrateur et le personnage n'est pas fixe, mais permet une coloration tantôt ironique, tantôt empathique. Dans le premier cas, une distance se crée entre les deux, et dans le dernier cas, la voix du narrateur épouse au plus près les perceptions et sentiments du personnage. Bref, on observe l'intrication des points de vue dans un texte apparemment monologal et neutre. Les parenthèses, fort nombreuses dans ce roman, sont à la fois un procédé extrêmement subjectif et souple quant au point de vue: elles permettent de faire entendre la voix du narrateur ou la voix du personnage. Parfois cette délimitation n'est en outre pas nette, et c'est probablement la raison pour laquelle on en voit autant dans ce roman. En tant que procédé permettant de présenter la pensée et les perceptions de Cooper, le parenthésage devient également un moyen pour décrire sa folie. Ainsi s'épousent les plans du narré et de la narration.

¹⁵ M. Riegel, J.-C. Pellat & R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris 1994, p. 453.

¹⁶ Cf. A. Rabatel, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages* 156, 2004.

ENUNCIATIVE SCENOGRAPHY AND PARENTHESES.
THE EXAMPLE OF *L'HOMME-SŒUR* BY PATRICK LAPEYRE (2004)

Summary

In this paper, I try to analyse enunciative heterogeneity which is created by the contact between parenthetical enunciation and frame enunciation (*énoncé-cadre*), and especially the role of parentheses in the enunciative scenography of a contemporary novel. Do the parentheses allow to separate the character's sphere from the narrator's sphere in the analysed novel? Our analysis assumes that parenthesis is a sensitive item rich in potential for dialogism between the narratologic actors who are the character and the narrator. From a theoretical point of view, these questions first refer to language heterogeneity phenomena which Mikhail Bakhtine first underlined, but which also are in the centre of analyses by Oswald Ducrot¹⁷ on the uniqueness of the speaking subject, Jacqueline Authier-Revuz¹⁸ on the autonymic connotation, and recently Alain Rabatel¹⁹ (among others) on the conception of the point of view from enunciative analyses. Concerning *L'Homme-sœur*, I believe that this novel contains many scenes where the linguistic reference is to be found not in the external focalising narrator's perception, but in the main character's, Cooper, and that parentheses play in this scenography an interesting role from the point of view of focalisation. Little by little, the reader discovers that narration mixes the points of view of both the narrator and the severely depressed main character. Playing with these focalisations in which parentheses are largely used, the author is able to achieve through his writing an image of the fragile mental health of his character Cooper. In this way the narrated and the narration are entangled. Sometimes the parenthesis does not allow to decide whether the enunciation should be attributed to the narrator or the character, and then it rather looks like a meeting spot than a concrete frontier. But at least, in a fiction text analysis, it enables us to combine conveniently linguistic analyses and narratologic analyses to come to a richer conception of the parenthesis as an enunciative activity.

Key words: parenthesis, point of view, focalisation, emphatic narration

¹⁷ O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Minit, Paris 1984.

¹⁸ J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, Paris 1995.

¹⁹ A. Rabatel, « Fondus enchaînés... »; A. Rabatel, « L'effacement énonciatif... ».