

Des paroles rapportées au discours endophasique. Point de suspension : latence et réflexivité

Julien Rault

▶ **To cite this version:**

Julien Rault. Des paroles rapportées au discours endophasique. Point de suspension : latence et réflexivité. Littératures, 2015, pp.67-83. 10.4000/litteratures.376 . halshs-02504117

HAL Id: halshs-02504117
https://shs.hal.science/halshs-02504117

Submitted on 10 Mar 2020

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.

Couv_Lit72_litteratures 51 COUV.qxd 17/06/15 10:42 Page1

littératures
72 / 2015

Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIXe - début XXIe siècle)

« ; … ! : , , – » ( ) ! … ? « / / » ? ; … ! : , , – ? « ( ) ! … ?

Longtemps ignorée des discours sur la langue, la ponctuation est dans le même temps l'objet d'un imaginaire particulièrement fécond. Cet imaginaire peut être appréhendé du point de vue de la pratique, à partir des usages, mais aussi à travers les différents discours, qu'ils soient le fait de scripteurs ordinaires, d'auteurs, ou de spécialistes de la langue. Le présent ouvrage souhaite ainsi s'intéresser à l'imaginaire littéraire de la ponctuation, en analysant la façon dont celle-ci est investie par la littérature moderne et contemporaine : au fil du parcours, se dessine un imaginaire singulier, entre intériorité et oralité, entre voix et corps, entre flux et discontinu, témoignant d'une conscience aiguë des enjeux et des représentations liés à cet ensemble disparate que constituent nos signes de ponctuation.

***Stéphane Bikialo**, maître de conférences en langue et littérature françaises à l'université de Poitiers, est directeur de* La Licorne *(http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/) ; s'intéresse aux rapports entre langue et style dans la prose des XXe et XXIe siècles, en particulier chez Claude Simon et Bernard Noël. Il travaille actuellement sur le rapport mots / choses ainsi qu'aux enjeux du rythme graphique dans la littérature contemporaine (Lydie Salvayre, Leslie Kaplan, Jean-Charles Massera, etc.) ; il vient de codiriger un volume de la revue de linguistique* LINX *sur l'imaginaire de la ponctuation.*

***Julien Rault**, agrégé de lettres modernes, est docteur en langue et en littérature françaises. Il enseigne la linguistique et la stylistique à l'université de Poitiers en qualité d'ATER. Il a soutenu en 2014 une thèse intitulée* Poétique du point de suspension. Valeur et interprétations *et publié plusieurs articles sur la ponctuation (Armand Colin, Lambert Lucas…).*

PUM Presses universitaires du Midi
LIT 72
Code SODIS : F407889
ISBN : 978-2-8107-0387-6
http://w3.univ-tlse2.fr/pum

Prix : 23 €

Littératures 72 • 2015
Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIXe - début XXIe siècle)

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI
PUM Presses universitaires du Midi

littératures
72 / 2015
Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIXe - début XXIe siècle)



Des paroles rapportées au discours endophasique. Point de suspension : latence et réflexivité

Julien RAULT

Dans le discours littéraire, le point de suspension peut être employé en abondance dans les dialogues et les monologues, « les échappées, les rêveries »[1], afin, notamment, de traduire la subjectivité d'un « je » qui s'exprime. Le discours à la première personne (endophasique, oralisé) est indéniablement le lieu de prédilection du signe, lequel accompagne l'expression des affects.

> Mon père est enterré au milieu des herbes… Les oiseaux lui ont fait fête quand il est venu ; c'était plein de fleurs près de la fosse… Le vent qui était doux séchait les larmes sur mes paupières, et me portait des odeurs de printemps… Un peuplier est non loin de la tombe, comme il y en avait devant la masure où il était né.
> J'aurais voulu resté là pour rêver, mais il a fallu ramener ma mère.[2]

> – Oh ! Sois tranquille !… il ne pâtira pas, ça me regarde… Et puis ça sera gentil !… N'aie pas peur, on ne saura rien… Je m'arrangerai… Tiens ! Les derniers jours, je marcherai comme ça, la tête en arrière… Je ne porterai

1. Nina Catach, *La Ponctuation*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994, p. 64.
2. Jules Vallès, *Le Bachelier*, Garnier-Flammarion, (1881), 1970, p. 312.

Littératures 72.indd 67 17/06/15 20:07

> plus de jupons… Je me serrerai, tu verras … On ne s'apercevra de rien, je te dis…[3]

D'un côté, il s'agit d'élaborer une fiction d'oralité (discours direct) : le signe semble être l'indice du *modus* du discours, instaurant le lien entre le corps qui parle et le texte écrit. De l'autre côté, il s'agit de restituer une parole intérieure, un discours endophasique : une situation énonciative dans laquelle le ponctème peut également abonder. Les points de suspension interviennent dans ce qui semble constituer deux extrémités : traces d'une oralité communicante ou traces d'une verbalisation mentale.

L'iconicité des trois points successifs du signifiant « point de suspension » peut être comprise comme une simplification mimétique de l'écriture linéaire (pointillés), comme la représentation d'un discours en *filigrane* indiquant que quelque chose existe mais à l'état non-réalisé (mise en sommeil du discours, forme d'inconscient textuel : le signe « psychanalyse » le texte, comme le disait Bachelard, c'est-à-dire qu'il crée une « évasion » qui « réclame une psychanalyse »[4]). Nous proposons ainsi le signifié de *latence*[5] pour définir un signe dont la valeur minimale est de *faire apparaître* que quelque chose *est susceptible d'apparaître*. On comprend alors comment la notion de latence peut inviter à transcender les modes discursifs pour se lier aux enjeux de la réalisation : exhibant l'informulé, elle renvoie au processus du discours en formation. Le défaut des mots.

Il s'agit ici de synthétiser les enjeux de l'inscription du point de latence dans le discours littéraire (1850-1950 essentiellement), à travers deux versants en apparence antagonistes. Deux versants qui fondent une large part de l'imaginaire du signe : d'un côté une illusion d'oralité, de l'autre une nette coloration endophasique. La problématique de la réflexivité et de la réalisation, posée par le latent, doit permettre de mieux comprendre ces deux domaines privilégiés d'intervention d'un signe qui instaure, par la distanciation, par la théâtralisation de la parole, une forte dimension réflexive. Il est bien question d'une mise en scène d'un discours cherchant à signifier la difficile formation d'un propos (envisagé au stade préréflexif). La défiance à l'égard du langage, de la communication, des mots trouve une traduction dans les points de latence qui, introduisant le non-réalisé, importent un double critique dans le discours : le langage est traversé par des éléments qui l'excèdent.

---

3. Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Edizioni Scientifiche Italiane, (1864), 1982, p. 64.
4. Georges Bachelard, *L'Eau et les rêves*, José Corti, (1942), 1989, p. 47.
5. Julien Rault, *Poétique du point de suspension. Valeur et interprétations*, Thèse de doctorat non-publiée, Université de Poitiers, 2014, p. 219-232.

Littératures 72.indd 68 17/06/15 20:07

I. Paroles rapportées : enjeux du non-verbalisé

L'intervention des points de suspension dans le discours direct peut dans un premier temps se comprendre comme la volonté de marquer « le temps du dire, le corps du dire et tout ce qu'on ne peut dire »[6]. Ce triple marquage peut être synthétisé dans la notion de latence qui rejoint l'ensemble des enjeux :

> Il y eut un moment de silence.
> - … Ce que j'en dis, vous savez…[7]

Le signe du latent inscrit un mi-dire qui fait office de transition (énonciative, graphique). Il est véritablement devenu le représentant graphique de l'expressivité de la parole proférée. Son usage abondant – omniprésent dans les phylactères, de bandes-dessinées ou de dessins de presse – est tout à fait emblématique de cette conception qui renvoie dans un premier temps à l'approche prosodique de la ponctuation.

Le point de suspension peut ainsi participer d'un effet de sourdine, exemplifiant ce qui avait été annoncé par le discours citant :

> Il murmura alors, la voix faible, mourante :
> « … le martyre… »[8]
>
> Elle dit faiblement :
> « … pas encore… qu'il attende… »[9]

Leur intrusion en position initiale et finale de la première réplique et en position initiale, médiane et finale de la seconde se comprend à la lumière du sémantisme des adjectifs et de l'adverbe accompagnant les *verba dicendi*, « murmura » et « dit » : « faible », « mourante » ou « faiblement » explicitent cataphoriquement le rôle de sourdine, d'atténuation du débit sonore. Comme le dit le personnage d'un roman contemporain, le point de suspension « sent le chuchotement à plein nez »[10].

---

6. Michel Favriaud, « La ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase », *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, PUL, 2003, p. 171.
7. Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, Corti, 1958, p. 82.
8. Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1928), 2004, p. 41.
9. *Id., Madame Edwarda*, *Romans et récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1956), 2004, p. 336.
10. « Il avait ajouté en bas, en tout petit : "On pourra parler…". Tout était dans les points de suspension. Ça sentait le chuchotement à plein nez », David Foenkinos, *Je vais mieux*, Gallimard, 2013, p. 68.

L'enjeu est proche de celui de la didascalie, fonction originelle du signe[11]. Dans les paroles rapportées, l'espace de latence offre une image graphique, en pointillés, aux vocables.

> Marie ne prononça qu'un mot :
> « … à l'aube… », dit-elle.[12]

L'unique mot, rapporté par le dialogue, se trouve serti de l'image graphique d'un semi-silence ou plutôt d'une parole virtuelle : l'image acoustique est aussi celle de tous les éléments de langage non-réalisés duquel la parole émerge.

Cette problématisation de la verbalisation renvoie à la nécessité (éprouvée notamment par les naturalistes) de traduire le naturel de l'expression orale, faite de béances, d'hésitations et de reprises. L'usage en suppression[13] est particulièrement représentatif de cette défaillance du langage sous l'effet de violents affects :

> Toute la jeune force amoureuse et mal disciplinée d'Edmée creva en cris, en larmes, en gestes des mains tordues ou ouvertes pour griffer :
> – Va-t'en ! Je te déteste ! Tu ne m'as jamais aimée ! Tu ne te soucies pas plus de moi que si je n'existais pas ! Tu me blesses, tu me méprises, tu es grossier, tu es… tu es… Tu ne penses qu'à cette vieille femme ! Tu as des goûts de malade, de dégénéré, de… de… Tu ne m'aimes pas ! Pourquoi, je me demande, pourquoi m'as-tu épousée ?… Tu es… Tu es…
> Elle secouait la tête comme une bête prise par le cou, et quand elle renversait la nuque pour aspirer l'air en suffoquant, non voyait luire les laiteuses petites perles égales de son collier.[14]

D'une façon générale, les scènes dialoguées conflictuelles au cours desquelles la communication est perturbée (bredouillage, hésitation, bégaiement) présentent un usage relativement homogène du signe, en suppression. À l'inverse, l'usage en suspension est plus volontiers du côté d'un processus de formulation exhibée à dessein par un personnage qui ménage ses effets.

---

11. La suite de points est apparue dans le théâtre français du XVII^e^ siècle pour traduire textuellement l'interruption d'un comédien (voir Alain Riffaud, *La Ponctuation dans le théâtre imprimé au XVII^e^ siècle*, DROZ, 2007).
12. Georges Bataille, *Le Mort*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1967), 2004, p. 383.
13. Afin de mieux cerner les multiples usages du point de suspension, nous proposons la typologie suivante :
    Suppression (latence = non-réalisation *in esse*. Lacune) : La Marquise sortit à…
    Suspension (latence = réalisation *in fieri*. Attente) : La Marquise sortit… à cinq heures.
    Supplémentation (latence = réalisation *in posse*. Ajout) : La Marquise sortit à cinq heures…
14. Colette, *Chéri*, Fayard, 1956, p. 112-113

Littératures 72.indd 70 17/06/15 20:07

> – […] À présent que tout va bien, que mes enfants sont heureux, je te le crie, je me jette dans tes bras, et nous recommençons notre bonne vie…
> Elle s'interrompit, alluma une cigarette, habile à ce genre de suspension autant qu'une actrice :
> – … sans chéri, naturellement.[15]

Un tel emploi est en tous points contraire à celui de la suppression. Le temps de latence ménagé par un personnage « habile à ce genre de suspension autant qu'une actrice » indique une maîtrise rhétorique. Il n'y a non plus dépossession mais parfaite maîtrise.

L'usage en supplémentation propose également une distanciation graphique, avec l'adjonction d'une certaine forme de distanciation énonciative. Cette prise de distance est plus implicite, moins revendiquée. C'est notamment le cas lorsqu'un personnage endosse un autre discours, imite une « manière » :

> Il flatta cette tête désordonnée, en essayant d'imiter une voix et des mots dont il connût le pouvoir :
> – Là… là… Qu'est-ce que c'est… Qu'est-ce que c'est donc… là…[16]

> – Oui. Un jour comme celui-ci.
> – Comme celui-ci…
> Je répétais la fin de ses phrases. J'avais déjà la voix plus grave que la sienne, mais j'imitais sa manière.[17]

La pose ainsi prise par des personnages qui imitent une manière (« imiter une voix », « j'imitais sa manière ») implique le marquage d'une distance, d'une forme de surplomb métaénonciatif. Ce marquage par le point de latence indique une altération qui dit la présence d'un autre dans le discours. Les trois types d'intervention, de la suppression à la supplémentation, inscrivent à chaque fois la pantomime, avec un glissement probable des affects à l'affectation.

On retrouve parfois dans le discours romanesque une forme de gradation, de la suspension à la suppression, qui permet de transcrire la désagrégation progressive d'un discours : l'insertion parenthétique peut alors s'adjoindre au signe afin d'expliciter, son rôle :

> « Nous avons laissé dilapider un patrimoine dont personne dans la maison ne soupçonnait la valeur… jusqu'à vos magnifiques photos. »

> « En ce qui concerne vos… » (il chercha le mot approprié), « en ce qui concerne vos *œuvres*, il faut frapper très fort ! »

15. *Ibid*., p. 164.
16. *Ibid*., p. 113-114.
17. Colette, *Sido*, *Œuvres complètes*, tome VII, Flammarion, 1948, p. 191.

> « J'ai eu une longue conversation avec Mademoiselle Sheremoyova, avec qui, je crois… » (il chercha à nouveau ses mots, c'est l'inconvénient avec les polytechniciens, ils reviennent un peu moins cher que les énarques à l'embauche, mais ils mettent davantage de temps à trouver leurs mots ; finalement, il s'aperçut qu'il était hors sujet).[18]

Cette relation complémentaire entre point de suspension et parenthèses ne va pas sans rappeler celle du discours théâtral. Le signe en trois points permet de signifier, par l'instauration d'un espace dans l'écrit (dont les motivations peuvent être spécifiées dans une insertion parenthétique sarcastique), le temps de latence séparant l'énoncé amorcé de son achèvement éventuel : l'achèvement peut être réalisé dans la continuité syntagmatique (exemple 1), sous forme de reprise littérale (exemple 2), ou bien rester non-réalisé (exemple 3). Quel que soit le cas de figure, il s'agit bien d'une mise en jeu très significative de la valeur minimale du point de latence.

Le signe produit un prélangage ou un infralangage, traduit deux attitudes contradictoires : l'accent peut être mis sur la difficulté à verbaliser sous le coup des affects ou au contraire sur la recherche d'effets rhétoriques. Mais il est clair que les interventions de l'idéogramme se construisent à partir d'un signifié commun, lequel se fonde sur les implications sémantiques du signifiant graphique.

> Il fit un geste vers la forêt vide, et secoua la tête.
> - … On est pas soutenus…[19]

Le signifiant en trois points, qui encadre ici l'énoncé, peut être aussi utilisé pour ses propriétés matérielles : il esquisse de part et d'autre de la parole les deux bords d'un rivage créant une forme d'insularité textuelle et, ce faisant, semble exemplifier le discours. L'absence de soutien évoquée dans l'énoncé est illustrée de manière presque mimétique par les trois points qui viennent isoler le propos. La notion de sémantisme visuel appliquée au signifiant en trois points est par ailleurs particulièrement sensible dans les cas de démarcations énonciatives.

La ponctuation joue un rôle important dans la prise en compte de l'autre dans le langage : l'autre, ce peut être celui à qui l'on s'adresse (interlocuteur) mais aussi l'autre qui s'exprime à travers le discours (discours autre). Les points de suspension semblent être l'un des lieux possibles, et même privilégiés, de l'intégration de l'autre dans le discours. Ainsi, ils peuvent démarquer l'altérité discursive et détacher visuellement

18. Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Flammarion, 2010, p. 91.
19. Julien Gracq, *Un balcon en forêt*, Corti, 1958, p. 156.

Littératures 72.indd 72 17/06/15 20:07

le propos du personnage de celui du narrateur. Ce glissement graphique, moins disjoncteur que les deux-points, est aussi une façon d'introduire un espacement et, donc, de mettre de la distance. À la suite d'un verbe introducteur de parole, ils ouvrent sur le discours direct introduit par les guillemets :

> Elle essayait bien aimablement de me retenir auprès d'elle Molly, de me dissuader… « Elle passe aussi bien ici qu'en Europe la vie, vous savez Ferdinand ! On ne sera pas malheureux ensemble. » Et elle avait raison dans un sens.[20]

> Il trouvait même le moyen de s'indigner de bien d'autres choses…
> « Ah ! Ferdinand ! Je vois bien que tout ceci ne vous semble qu'anodin […] ».[21]

Le signe semble assez fréquemment utilisé à l'intersection du discours indirect/narrativisé et du discours direct car il ménage, davantage que les deux points et leur « menu court-circuit »[22], une transition vers le discours cité, en courant continu ; l'espace de latence permet de laisser entendre le temps nécessaire à la restitution des faits, tout en opérant une transition d'une forme de discours à l'autre (du discours intégré dans le récit au discours direct dialogal). Le discours direct poursuit alors le propos à partir de ceux qui viennent d'être résumés, cette poursuite étant signifiée par la présence des trois points lesquels, en sus des guillemets, permettent de signaler un changement énonciatif :

> Il me demandait de mes nouvelles, si j'avais trouvé une autre clientèle… « Oui, oui » que je lui répondais à toutes ces questions.[23]

La fonction isolante du point de suspension est fréquente chez Céline qui utilise l'espace de latence comme un démarcateur du discours autre (et, souvent, un révélateur du discours fallacieux) – infra-langage dans le langage, mettant à distance, tout en maintenant, un entremêlement des voix nécessaire à la polyphonie que l'auteur souhaite instaurer.

> De fil en aiguille il a bien fallu qu'il se mette à table.
> Sans me raconter absolument que c'était Robinson qui l'avait bousculée la vieille, dans son petit escalier, il ne m'a tout de même pas empêché de

---

20. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, tome I, Gallimard, coll. « Pléiade », (1932), 1981, p. 229.
21. *Ibid*., p. 420.
22. « […] dans les deux points s'embusque une fonction autre, une fonction active d'élimination ; ils marquent la place d'un mini-effondrement dans le discours, effondrement où une formule conjonctive surnuméraire a disparu corps et biens pour assurer aux deux membres de phrase qu'elle reliait un contact plus dynamique et comme électrisé : il y a toujours dans l'emploi des deux points la trace d'un menu court-circuit. » Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Corti, (1980), 1985, p. 258.
23. *Louis-Ferdinand* Céline, (1932), p. 375.

> supposer… Elle avait pas eu le temps de dire ouf ! paraît-il. On se comprenait… C'était du joli, du soigné… À la seconde fois qu'il s'y était repris, il l'avait pas loupée la vieille.[24]

Le discours de l'autre est ici signalé par la présence des trois points. Le discours indirect libre, qui se caractérise par sa bivocalité, est certes inséré dans la narration mais se trouve également décroché par les trois points. La parole extérieure (« c'était du joli, du soigné », « il l'avait pas loupé la vieille ») est marquée du sceau de l'ailleurs par l'idéogramme du langage virtuel. Le narrateur peut ainsi prendre ses distances avec les propos qu'il intègre dans son discours.

Le point de suspension est bien « un signe de transition entre deux phases énonciatives distinctes »[25]. À l'intérieur des paroles rapportées, le signe du langage non-verbalisé suggère le processus de verbalisation. Ces interventions rejoignent alors les enjeux du discours intérieur : le point de latence peut alors apparaître comme le signe privilégié de l'endophasie, que l'on pourrait définir comme une « verbalisation mentale », soit un discours rendant compte de la « pensée en formation »[26].

II. PROCESSUS DU MONOLOGUE INTÉRIEUR : ENJEUX DU NON-RÉALISÉ

Le cas du monologue intérieur, qui révèle un « changement d'*epistémè* »[27] dans le rapport au langage (renoncement à une conception strictement communicationnelle), est intéressant dans la mesure où il permet d'envisager la dimension réflexive, introspective et émotive de la mise en forme du discours. Derrière l'idée de processus, se dessine la recherche de formes pouvant révéler au mieux les sensations et les perceptions. La présence du signe dans ce type de discours est signifiante, dans la mesure où elle permet d'interroger, par-delà les différences foncières, les affinités entre paroles rapportées et discours endophasique.

Pour Édouard Dujardin, qui peut vraisemblablement être considéré comme le premier à avoir introduit le vocable et théorisé son usage[28], il

---

24. *Ibid*., p. 443.
25. Catherine Rannoux, *L'Écriture du labyrinthe. Claude Simon, La route des Flandres*, Paradigme, coll. « Références », 1997, p. 153.
26. Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 102.
27. *Ibid*., p. 105.
28. « Discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au

Littératures 72.indd 74 17/06/15 20:07

s'agit de donner l'impression que le discours afflue librement, dans un état originel précédant la mise en forme logique : la « rumeur de la parole du dedans » doit être à l'image de « la vie intérieure »[29] du locuteur. D'où la récurrence de nombreux procédés – énonciatifs, syntaxiques, lexicaux – relatifs à l'expressivité. Et l'importance des signes de ponctuation traditionnellement dévolus à cet effet. Le Monologue intérieur « compte de nombreuses phrases exclamatives, interrogatives » et des phrases assertives « surchargées d'expressivité » : « les phrases, souvent nominales, peuvent être incomplètes : d'où les ellipses […], les ruptures de construction, les phrases interrompues par des points de suspension sans que le personnage soit interrompu (aposiopèse ») [30].

> ah, mortel, mortel ennui ! je deviens fou ; ne suis-je pas certain d'être heureux, ne dois-je pas l'être ?… déjà la place Pigalle ; et ce cocher qui va à toute vitesse ; le passage Stévens ; dans une minute, sa porte ; mon Dieu, mon Dieu, que va-t-elle me dire, que va-t-elle faire, que vais-je faire ? le cocher ralentit, tourne ; elle va me renvoyer encore ; ah, sa maison, son affolante chambre ; et ce radieux visage… la voiture s'arrête ; Léa se lève, elle descend ; c'est épouvantable, cette angoisse ; ma pauvre amie, enfin voudrait-elle ? Léa ! elle est descendue… quoi ?…[31]

Le chassé-croisé des éléments extérieurs et des réflexions intérieures du personnage est particulièrement appuyé dans cet extrait. Le trajet entre intériorité (interrogations, représentations, images mentales) et extériorité (chronotope[32] ancré dans une description ambulatoire) est marqué de façon systématique par la présence du signe : « ne suis-je pas certain d'être heureux, ne dois-je pas l'être ?… déjà la place Pigalle », « et ce radieux visage… la voiture s'arrête ». Le point de latence fait office de frontière entre l'espace de l'introspection et celui offert au regard extérieur, il exemplifie une démarcation spatiale et mentale, tout en suggérant l'immédiateté et la contiguïté temporelle des événements internes et externes.

---

minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout-venant », Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur,* Messein, 1931, p. 59.

29. Gabriel Bergounioux, « Endophasie et linguistique. Décomptes, quotes et squelette », *Langue française*, n° 132, 2001, p. 107.
30. Alain Rabatel, « Les Représentations de la parole intérieure », *La Parole intérieure,* 2001, p. 85.
31. Édouard Dujardin., *Les Lauriers sont coupés*, (1888), http://www.gutenberg.org/files/26648/26648-h/26648-h.htm
32. Au sens qu'en donne Bakhtine, le terme permettant de définir la « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature », (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, « Tel », (1924), 1978, p. 237).

Édouard Dujardin n'a pas recours de façon systématique aux trois points. L'inventeur du monologue intérieur semble réserver l'usage des points de suspension à des fins hautement symboliques, en les instaurant sur la ligne de démarcation entre l'état de conscience et le néant (le sommeil). Les béances qu'ils représentent au sein du texte créent l'impression de menus assoupissements du discours conscient. L'idéogramme signale un état transitoire, qui est bien souvent celui qui s'étend entre l'éveil et la syncope, qui sépare la lucidité de la léthargie.

Dans un premier temps, l'écart entre monologue et dialogue peut être réduit en considérant, que le monologue reste une « variété du dialogue », un « dialogue intériorisé » entre « un moi écouteur et un moi locuteur »[33]. Le monologue perd alors son caractère monologal pour tendre vers le dialogal et le dialogique. Dans un second temps, l'enjeu de ces deux discours semble se recouper partiellement : partant du principe que l'ordre logico-syntaxique de la phrase va à l'encontre de la restitution du discours oral et du flux de conscience, les expériences peuvent s'orienter, dans les deux cas, vers une fragmentation, vers « une organisation syntaxique extrêmement heurtée » ainsi qu'une « profusion de phrases inachevées »[34].

Le point de latence peut donc être étroitement associé à ce type de discours puisque, d'une part, il légitime la construction par bribes d'énoncés, et, d'autre part, apparaît comme le signe idoine dans la perspective de production mimétique du langage muet. L'endophasie ne se soucie guère de la rigidité des codes et des conventions qui régissent la formation du discours social ; les trois points, dont la valeur de latence suggère un processus, permettent de signifier le discontinu de la pensée en formation.

Il faut toutefois établir un certain nombre de distinctions préliminaires – qui pourront s'avérer par ailleurs opérantes dans la perspective d'une délimitation du champ d'intervention du signe – étant donnée la complexité des problématiques du discours endophasique. On connaît les trois modes de représentation de la vie intérieure distingués par Dorrit Cohn : « psycho-récit » (discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage), « monologue rapporté » (discours mental d'un personnage) et « monologue narrativisé » (discours mental du personnage pris en charge par le narrateur)[35]. Dans la mesure où l'usage du signe est

33. Émile Benveniste., *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Gallimard, « Tel », (1974), 1980, p. 85-86.
34. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, coll. « Poétique », (1978), 1981, p. 114-115.
35. *Ibid*., p. 28-29.

Littératures 72.indd 76 17/06/15 20:07

privilégié dans le discours à la première personne, le degré de médiation de ce discours intérieur (discours autonome à la première personne ou médiation par un narrateur) est en corrélation avec l'intrusion du signe. C'est donc plus vraisemblablement dans le monologue rapporté, lieu de l'immédiateté, lieu, par ailleurs, des « expériences stylistiques les plus remarquables »[36], que l'on trouvera le plus d'occurrences de dé-liaison en trois points.

> Ah, la tranquillité du dîner presque achevé. Mais le jeu… le vin, le jeu, – le vin, le jeu, les belles… Les belles, chères à Scribe. Ce n'est pas du Châlet, mais de Robert-le-Diable. Allons, c'est de Scribe encore. Et toujours la même triple passion… Vive le vin, l'amour et le tabac… Il y a encore le tabac ; ça, j'admets… Voilà, voilà, le refrain du bivouac… Faut-il prononcer taba-c et bivoua-c, ou taba et bivoua ? Mendès, boulevard des Capucines, disait dom-p-ter ; il faut dom-p-ter. L'amour et le taba-c… le refrain du bivoua-c… L'avoué et sa femme s'en vont. C'est insensé… ridicule… grotesque… je les laisse partir…[37]

L'apparition du point de latence dans d'autres types de discours intérieur n'est pas à exclure. Elle semble toutefois plus souvent tributaire de certains contextes « favorables » comme celui du pathos (et des larmes) :

> Chéri contemplait avec stupeur les gestes désordonnés de ce cou charmant et onduleux, l'appel des mains nouées l'une à l'autre, et surtout ces larmes, ces larmes… Il n'avait jamais vu tant de larmes… Qui donc avait pleuré devant lui, pour lui ? Personne… Mme Peloux ? « Mais, songea-t-il, les larmes de Mme Peloux, ça ne compte pas… » Léa ?… non. Il consulta, au fond de son souvenir le plus caché, deux yeux d'un bleu sincère, qui n'avaient brillé que de plaisir, de malice et de tendresse un peu moqueuse…[38]

Sa présence dans le monologue narrativisé, qui encadre un élément de monologue rapporté entre guillemets, est triplement favorisée par la dimension pathétique de la scène, par le tâtonnement interrogatif du personnage et par la plongée dans le souvenir « le plus caché ».

Il est également possible de séparer, sur un plan syntaxique, le monologue intérieur « conçu comme un flot ininterrompu et [qui] donnera lieu à un travail sur la phrase longue, [de celui conçu] comme un discours par bribes et [qui] donnera lieu à un travail sur la phrase minimale »[39]. Le signe semble intervenir davantage dans le deuxième cas de figure (« Parle… mendie, exige, suspends-toi… tu viens de me rendre heureuse… »[40]), le

36. *Ibid*., p. 110.
37. Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, (1888)
38. Colette, *Chéri*, Fayard, 1956, p. 113.
39. Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), (2009), p. 103.
40. Colette, (1956), p. 76.

premier ayant tendance à se bâtir sur une absence de ponctuation (ou sur une accumulation de virgules).

En distinguant, sur un plan énonciatif, le discours proprement monologal de celui conçu comme relevant d'une situation communicationnelle[41], on constate que, de façon significative, l'élément en trois points se place plutôt dans le second type de discours[42]. Le point de latence, signe de l'altérité produisant un *lector in punctis*, apparaît plus logiquement comme l'actant d'une mise en scène communicationnelle (plus affectée, sans doute). Faisant apparaître que quelque chose n'apparaît pas, il est du côté du geste, de l'adresse, de la prise en compte et de l'extension vers autrui (fonction phatique et conative). Sa présence dans ce type de discours endophasique peut s'expliquer en outre par le fait qu'il propose « un alignement sur ce qui est perçu comme le standard oral » allant « de pair avec la complexification énonciative du texte »[43]. Nous retrouvons ici l'idée d'un signe de ponctuation étroitement lié aux prérogatives de l'oralité et à l'enchevêtrement énonciatif.

La latence permet d'activer la simulation d'un processus en cours, de recherche, ainsi que la succession non-hiérarchisée des différents moments : le point de latence constituerait alors un trait langagier caractéristique, voire stéréotypique, du discours endophasique, l'une des formes d'expression possibles de la vie mentale. Il permettrait de tracer la frontière latente entre le langage émergé (réalisé) et celui qui reste noyé dans la confusion profonde des nappes souterraines de la conscience (virtuel). Introduisant la distance mais linéarisant dans le même temps, par une continuité horizontale, produisant l'impression de verbigération mentale, il montre l'hétérogénéité énonciative liée à la psychologie d'un sujet dont l'unité, la cohérence et la stabilité sont remises en cause.

En tant qu'idéogramme du langage non-réalisé, le point de latence est intimement lié au discours intérieur. Ainsi sa présence par-delà ce type particulier de discours conserve, dans le récit tout au moins, une certaine coloration endophasique.

---

41. Cette distinction ne va pas sans rappeler celle du monologue et du soliloque : « Le monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même, tandis que le soliloque est adressé à un interlocuteur restant muet. […] Le soliloque provoque une rupture d'illusion et instaure une convention théâtrale pour qu'une communication directe puisse s'instaurer avec le public », Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 1996, articles « Monologue », p. 216, et « Soliloque », p. 333.
42. En témoigne l'analyse de Gilles Philippe menée sur deux nouvelles des années 1920 faisant chacune état des deux conceptions différentes (Gilles Philippe, « Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles », *La Parole intérieure, Langue française*, n° 132, 2001, p. 96-105).
43. *Ibid*., p. 103.

III. Le flux des « tropismes » : mouvement et limites

On sait que, pour Nathalie Sarraute, le langage artistique, contrairement au langage scientifique qui renvoie à des significations intellectuelles, doit « faire éprouver au lecteur un certain ordre de sensations »[44]. Et pour que le lecteur puisse s'engouffrer dans ces « tropismes », le signe en trois points semble avoir été choisi comme vecteur privilégié. Il s'agit de produire

> […] des phrases hachées, suspendues, cabrées devant le danger que leur ferait courir le souci de la correction grammaticale et le respect des usages qui les tireraient immanquablement vers la clarté mortelle du déjà connu.[45]

Pour exprimer ces états de conscience fugitifs, vivants et non-figés dans une « correction grammaticale » qui les anéantirait, et pour les faire éprouver au lecteur, le signe apparaît indéniablement comme l'un des traits langagiers des tropismes. En tant que « mouvements indéfinissables qui glissent aux limites de notre conscience [et qui sont] à l'origine de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir »[46], les tropismes constituent des impressions qui appellent la présence d'un espace de latence. Car il est bien question, encore une fois, de *mouvement* et de *limites*. Ce signe devient ainsi le signe caractéristique de la prose de Nathalie Sarraute.

Les mouvements auxquels l'auteur de *L'Ère du soupçon* fait allusion, qui se développent et s'évanouissent aussi rapidement, ne peuvent être exprimés par aucun mot, « pas même les mots du monologue intérieur », et doivent être communiqués au lecteur « par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues »[47]. Le signe de la latence, avec sa tentation du pictogramme, synthétise une bonne part de ses enjeux. Disant ce qui ne peut être verbalisé, questionnant dans le mouvement la limite (de la phrase, de la conscience), il permet de façonner un langage capable de représenter les faits de conscience dans une « fusion de langage et de la sensation »[48]. Il marque l'intériorité des possibles dans l'extériorité actualisée et s'adapte parfaitement à la notion

---

44. Sarraute N., « Le langage dans l'art du roman », 1970, cité dans Philippe G., Piat J., (dir.), (2009), p. 223.
45. Sarraute N., « Ce que je cherche à faire », 1971, cité dans Philippe G., Piat J., (dir.), (2009), p. 223.
46. Sarraute N., « Préface », L'Ère du soupçon, (1956), Gallimard, Folio, coll. « essais », 2009, p. 8.
47. Sarraute N., « Préface », L'Ère du soupçon, (1956), 2009, p. 8.
48. Sarraute N., « Le langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1970, p. 1690-1691.

de « sous-conversation » dans laquelle se mêlent monologues et dialogues imaginés.

Par-delà le mouvement et le conscient émerge l'idée du vivant face à l'écrit mortifère qui fige et anéantit, dans un discours qui prône le rythme, la vivacité, la respiration. Bien que le parallèle soit audacieux, on retrouve la même aspiration chez Céline, avec la mention de l'émotion du parlé, la prédilection pour l'aérien, pour tout ce qui voltige, au premier lieu duquel figure l'expression corporelle qu'est la danse. Au va-et-vient des états de conscience en permanente transformation parcourant le texte de Sarraute répond la dynamique des trois points céliniens. Plus que le primat de l'oral, c'est bien le mouvement (de la sensation et de l'émotion) qui se dit à chaque fois et participe de l'imaginaire du signe. Mouvement de la sensation qui se fait parfois au détriment de la progression (syntagmatique) :

> Leur bourdonnement continu produit comme un assoupissement… comme un engourdissement… comme un léger étouffement… comme un très léger écœurement…[49]

Le signe accompagne le retour du même dans une stagnation du discours analogique introduit par « comme ».

De façon plus significative, le signe utilisé par Sarraute est lié en profondeur aux problématiques énonciatives, rejoignant alors les enjeux du discours direct. Il permet ainsi de délimiter les interventions d'un discours direct débarrassé de la lourdeur des incises. Le discours cité est alors particulièrement marqué, pour ne pas dire fétichisé, typographiquement. Les frontières restent encore délimitées par les points de suspension et les guillemets ou les tirets. En revanche, à l'intérieur du discours direct, le décrochage énonciatif n'est plus nécessairement marqué.

> – Non… de qui parlez-vous ?… elle a l'air surprise, choquée… – Eh bien, de ceux dont nous avions parlé la dernière fois… alors voilà, je n'osais pas vous le dire… mais après, quand j'y ai repensé… il faut que je vous avoue, il faut que vous le sachiez… elle recule, elle va appeler… où s'est-elle fourvoyée ? Dans quel asile de fous ?… qu'est-ce que c'est que cette brusque agression, ces gesticulations, cette excitation… à propos de qui ? de quoi ?…[50]

Les séquences décrochées imputables à la voix narratoriale (« elle a l'air surprise, choquée… », « elle recule, elle va appeler… », etc.) sont, au même titre que les éléments de la conversation, isolées par les points de

49. Sarraute N., *Ici*, Gallimard, coll. « NRF », 1995, p. 32.
50. *Ibid*., p. 57.

Littératures 72.indd 80 17/06/15 20:07

suspension. On constate qu'elles sont toutes introduites par une absence de majuscule, ce qui accroît leur intégration. Cependant, ce trait commun ne constitue pas un marqueur dans la mesure où les syntagmes du discours direct alternent minuscules et majuscules. Les déictiques de la situation dialogale (première et deuxième personne) sont les seuls indices du retour à la conversation.

L'idéogramme dont le signifiant horizontal crée un intervalle conséquent permet cette abolition des marques de décrochage énonciatif, puisqu'il façonne un espace de transition entre les segments. Mais dans la mesure où il est omniprésent et ne sert pas exclusivement à indiquer les changements d'énonciateurs, chacune de ses interventions devient le lieu d'un questionnement sur une possible transition énonciative. Son omniprésence active en permanence l'idée d'un glissement.

L'énonciation joue sans cesse avec l'idée de l'apparence (du réalisé) et du sous-jacent (du latent). Le point de latence active de façon pertinente cet enjeu en devenant « la limite fluctuante qui sépare conversation et sous-conversation », articulant et organisant l'échange entre l'actuel et le virtuel, le « dedans » et le « dehors » :

> Le plus souvent, le dedans l'emporte : à tout moment quelque chose affleure, s'étale, disparaît et revient, quelque chose est là qui menace à chaque instant de tout faire éclater.[51]

Dans les textes qui jouent avec l'entrelacement des voix, le signe déjoue la hiérarchie énonciative. L'effet de polyphonie globale, de morcellement énonciatif, va de pair avec l'instauration d'un espace de latence, entre les différents énonciateurs.

Il y a dans cet usage, que l'on retrouvera chez Céline dans une perspective quelque peu différente, une volonté de déstabiliser l'autorité d'une voix unique (narratoriale par exemple) pour promouvoir la profusion (la confusion) et la contiguïté d'une multiplicité énonciative. La voix du narrateur ne distribue plus la parole mais s'intègre, se fond, dans la polyphonie.

La présence du point de suspension dans les paroles rapportées comme dans le discours endophasique se comprend donc à l'aune de la valeur de latence, qui permet de lier ces deux formes discursives distinctes. La poétique du point de latence est alors portée par une dimension politique, fondée sur la remise en cause d'une idéologie de l'ordre, de l'achèvement, de la perfection du dire. La hiérarchie traditionnelle n'est plus respectée.

---

51. Sarraute N., *L'Ère du soupçon,* (1956), 2009, p. 117-118, p. 120.

Cette dimension politique se comprend aussi dans la perspective d'une méfiance à l'égard de la règle, laquelle entraîne vers le figement du connu. Le signe polyvalent, mobile et labile, permet ainsi d'introduire le désordre supposé échapper au mortifère de la norme écrite. Signe du soupçon, le point du latent est aussi signe de l'excès : la persistance énonciative déborde le cadre phrastique et exhibe le non-réalisé dans une posture métadiscursive, afin de produire à la lecture un langage qui n'existe que dans cette perpétuelle oscillation du formulé et de l'informulé, dans ce que Virginia Woolf – dont l'usage du point de suspension est aussi conséquent – appelait « le spasmodique, l'obscur, le fragmentaire, le raté »[52]. L'imaginaire du signe, fondé sur la valeur de latence, convoque le mouvement, le processus, le débordement du dire, traces d'un désordre dans la représentation normative et ordonnatrice de la ponctuation noire.

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD G., 1942, *L'Eau et les rêves*, José Corti, 1989.
BAKHTINE M., 1924, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. « tel », 1978.
BENVENISTE É., 1974, *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Gallimard, coll. « Tel », 1980.
BERGOUGNIOUX G., « Endophasie et linguistique. Décomptes, quotes et squelette », *Langue française*, n° 132, 2001, p. 106-124.
CATACH N., 1994, *La Ponctuation*, PUF, coll. « Que sais-je ? ».
COHN D., 1978, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, coll. « Poétique », 1981.
DUJARDIN É., 1931, *Le Monologue intérieur,* Messein.
FAVRIAUD M., 2003, « La ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase », *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, PUL, p. 163-173.
GRACQ J., 1980, *En lisant, en écrivant*, Corti, 1985.
PHILIPPE G., 2001, « Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles », *La Parole intérieure*, *Langue française*, n° 132, Larousse, p. 96-105.
PHILIPPE G., PIAT J. (dir.), 2009, *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard.
RABATEL A., 2001, « Les représentations de la parole intérieure », *La Parole intérieure*, *Langue française*, n° 132, Larousse, p. 72-95.
RANNOUX C., 1997, *L'Écriture du labyrinthe. Claude Simon, La route des Flandres*, Paradigme, coll. « Références ».

52. Woolf V., « Mr. Bennett and Mrs. Brown », *L'Art du roman*, Seuil, (1924), 2000, p. 65.

Riffaud A., 2007, *La Ponctuation dans le théâtre imprimé au xvii^e siècle*, DROZ.

Bataille G., 1928, *Histoire de l'œil*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
Bataille G., 1956, *Madame Edwarda*, *Romans et récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
Bataille G., 1967, *Le Mort*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
Céline L.-F., 1932, *Voyage au bout de la nuit*, tome I, Gallimard, coll. « Pléiade », 1981.
Colette, 1948, *Sido*, *Œuvres complètes*, tome VII, Flammarion.
Colette, 1956, *Chéri*, Fayard.
Goncourt E. et J., 1864, *Germinie Lacerteux*, Edizioni Scientifiche Italiane, 1982.
Gracq J., 1958, *Un balcon en forêt*, Corti.
Houellebecq M., 2010, *La Carte et le territoire*, Flammarion.
Sarraute N., 1956, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Folio, coll. « essais », 2009.
Sarraute N., 1970, « Le langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard.
Sarraute N., 1995, *Ici*, Gallimard, coll. « NRF ».
Vallès J., 1881, *Le Bachelier*, Garnier-Flammarion, 1970.
Woolf V., 1924, « Mr. Bennett and Mrs. Brown », *L'Art du roman*, Seuil, 2000.