



HAL
open science

Ann Banfield, ” Décrire l’inobservé : des événements groupés autour d’un centre vide ”, traduit de l’anglais (États-Unis) et présenté par Sylvie Patron

Ann Banfield, Sylvie Patron

► **To cite this version:**

Ann Banfield, Sylvie Patron. Ann Banfield, ” Décrire l’inobservé : des événements groupés autour d’un centre vide ”, traduit de l’anglais (États-Unis) et présenté par Sylvie Patron. 2007, pp. 315-334. hal-00698730

HAL Id: hal-00698730

<https://hal.science/hal-00698730>

Submitted on 5 Apr 2013

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.

Ann Banfield

Décrire l'inobservé : des événements groupés autour d'un centre vide*

Traduit de l'américain et présenté par Sylvie Patron

Partant de la grammaire générative transformationnelle, Ann Banfield a commencé à développer en 1973 une théorie originale et cohérente du «style indirect libre», pour reprendre l'expression consacrée en français depuis Charles Bally, ou des «paroles et pensées représentées» (*represented speech and thought*) dans sa propre terminologie. Dans un article publié en anglais et en français la même année, elle montre que, contrairement au langage de la communication ordinaire, marqué par la présence d'un «je» locuteur auquel tous les éléments expressifs sont rapportés, le langage de la fiction narrative peut attribuer l'expressivité ou la subjectivité de certaines phrases à des référents de troisième personne (ce qui impose la notion de «sujet de conscience» en plus de celle de «locuteur» ou de «sujet parlant»), à condition que ces phrases n'aient pas de locuteur ou de narrateur. Elle rejette donc «l'hypothèse d'un narrateur abstrait effacé», tel que le conçoit à la même époque la narratologie de Gérard Genette, par exemple.

À la suite des réactions suscitées par l'article de 1973, Ann Banfield a précisé son approche du style indirect libre, en approfondissant l'étude de certains aspects : le contexte dans lequel apparaît le style indirect libre, qui justifie l'existence d'une catégorie comme l'«histoire» de Benveniste ou la «fiction narrative» (*fiktionale Erzählen*) de Käte Hamburger ; le manque de fondements linguistiques de la théorie de la «double voix» (voix du narrateur et voix du personnage) dans le style indirect libre ; la distinction philosophique et syntaxique entre différents niveaux dans la représentation de la conscience (conscience «réflexive» et conscience «non réflexive»), etc. Les articles qu'elle a publiés pendant près de dix ans ont été repris, sous une forme plus ou moins remaniée, dans *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (1982), traduit en français sous le titre *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre* (1995). Dans la préface à la traduction française, Ann Banfield résume sa découverte en ces termes : «Le fait que le langage de la littérature puisse être traité dans le cadre de la grammaire en même temps qu'il se distingue de la langue parlée [...]». Tous les mots ont ici leur importance : le «cadre de la grammaire», qui fournit les règles intériorisées dans la compétence linguistique (Banfield s'élève contre l'hypothèse largement répandue, à une certaine époque, selon laquelle le langage de la littérature représenterait une transgression des règles grammaticales) ; la distinction d'avec la «langue parlée», qui implique toujours le renvoi à la situation de communication et à la subjectivité du locuteur. L'idée est que la langue de la littérature, incarnée dans la langue du roman, a des propriétés grammaticales qui permettent l'expression de la subjectivité d'une manière idiosyncrasique.

En 1987, dans les actes d'un colloque sur la linguistique de l'écrit (*The Linguistics of Writing*), Ann Banfield a apporté un concept nouveau à la théorie de la langue narrative : celui de «centre déictique vide». Dans cet article, elle se concentre sur un certain type de phrases ou de textes contenant des éléments grammaticaux subjectifs, notamment des déictiques, qu'il est impossible d'attribuer à un sujet, locuteur ou sujet de conscience, car la scène d'énonciation aussi bien que la scène référentielle sont vides. Cet article, qui convoque une information à la fois linguistique, littéraire et philosophique, à partir notamment de la théorie de la connaissance sensible de Bertrand Russell, fait le lien entre *Unspeakable Sentences* et *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism* (2000), qui étudie l'influence exercée par George E. Moore, Bertrand Russell et Roger Fry sur l'œuvre romanesque de Virginia Woolf.

Ann Banfield travaille actuellement à un livre consacré à Samuel Beckett et à son combat contre la langue maternelle.

* «Describing the unobserved : events grouped around an empty centre», dans N. Fabb, D. Attridge, A. Durant et C. MacCabe, édés., *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1987, p. 265-285.

L'avènement de la science moderne, inséparable de la création des premiers instruments scientifiques, je pense en particulier à ceux qui utilisent une lentille pour pallier le manque de puissance et de précision de la vision humaine, a bouleversé non seulement le contenu, mais les fondements mêmes de la connaissance, du point de vue épistémologique, en révélant ce que «personne n'avait encore jamais vu». Grâce au télescope et au microscope, on a pu observer pour la première fois les apparences que présentaient les choses dans les endroits où il n'y avait aucun sujet pour les percevoir. Ce qu'on observait du même coup, c'était l'absence possible, la contingence du sujet humain, que le raisonnement scientifique avait déjà permis de concevoir et de prédire.

Cette absence a aussi une signification dans le temps ; c'est ce qu'on a découvert à la même époque : les rayons lumineux émis par une étoile lointaine ne sont pas seulement éloignés dans l'espace, ils sont aussi différés dans le temps. Mais il a fallu le perfectionnement, plus de deux siècles plus tard, d'un autre instrument ou procédé utilisant parfois une lentille — je veux parler de la photographie — pour que soient révélés des espaces qui étaient également des temps que personne n'avait encore jamais vus, les apparences que présentaient les choses dans les *moments* où il n'y avait aucun sujet pour les percevoir. La révélation au sens chimique du terme et la fixation d'une image enregistrée sur une plaque photographique complètent ainsi le processus par lequel ce que Locke appelait une «idée de sensation», considéré comme étant dans l'esprit d'un observateur, est extériorisé et confié à un instrument, et se trouve ainsi détaché de la personne de tout observateur¹. «Toute étoile peut être photographiée d'un lieu d'où elle serait visible si un œil humain s'y trouvait» (Russell 1961, p. 132).

Les progrès qui ont été accomplis dans un premier temps grâce aux instruments d'optique et aux procédés chimiques utilisés dans la photographie ont été étendus par la suite aux autres domaines de la perception, grâce aux dictaphones, thermomètres, gramophones et magnétophones. «Les plaques photographiques peuvent photographier des étoiles que nous ne pouvons pas voir ; les thermomètres médicaux peuvent mesurer des différences de température que nous ne pouvons pas sentir, etc.» (Russell 1960, p. 63).

Quel est donc le statut épistémologique de ces fragments d'espace-temps isolés dans l'image enregistrée ou photographiée ? Pour répondre à cette question, il nous faudra convoquer une information à la fois philosophique, linguistique et littéraire, de nature à nous permettre de repenser le dualisme du sujet et de l'objet, dès lors que le sujet est remplacé par un objectif au sens optique [*an object-glass*]. La forme littéraire qui contient, selon nous, cette information est la forme du roman ; ce n'est pas un hasard si elle s'est développée durant la période qui va de l'invention du verre optique à celle de la photographie et des instruments d'enregistrement.

Il s'agit de rendre compte du caractère objectif de la «subjectivité linguistique» —

j'emploie «linguistique» dans deux sens et pour deux raisons : d'une part, parce que les termes qui servent à définir la subjectivité — «personne», «sujet» — sont communs à la philosophie et à la linguistique ; d'autre part, parce que la forme dans laquelle la subjectivité est représentée est une forme linguistique. Cependant, le langage en question ne se confond pas avec celui du discours ou de la communication ; il ne se réalise que dans un style spécifiquement écrit et littéraire, le style qui caractérise la fiction narrative. Il fait ressortir certains aspects de la subjectivité mais, contrairement à ce qui se passe dans le discours ordinaire, ceux-ci ne sont plus l'expression transparente d'un «je». Le dualisme contenu dans la langue, mais qui n'est qu'implicite dans la langue parlée, s'incarne ici dans deux types de phrases mutuellement exclusifs, possédant chacun leurs propres particularités syntaxiques. Ces propriétés syntaxiques constituent ce que j'ai appelé ailleurs *the evidence of narrative*² ; elles permettent non seulement la séparation de l'objectivité et de la subjectivité, mais également la distinction de niveaux dans la représentation de la subjectivité. Il est clair que, sans une analyse linguistique, ces niveaux resteraient indistincts.

La langue du roman permet également de donner un contenu empirique à la notion d'une subjectivité minimale, strictement limitée à ce qu'un instrument peut enregistrer, à savoir des données sensorielles [*sense-data*] qui ne sont données à personne. L'instrument en question est un instrument «sensible», capable d'enregistrer, comme dans des conditions de laboratoire, les seuls aspects de la subjectivité qui concernent notre connaissance du monde extérieur. C'est ce qui fait de l'instrument, non seulement «l'incarnation d'une théorie», comme Alexandre Koyré le dit du télescope de Galilée — «il est construit à partir d'une théorie optique ; et il est construit pour un certain but scientifique, à savoir pour révéler à nos yeux des choses qui sont invisibles à l'œil nu» (Koyré 1966, p. 59) —, mais également, pour nous, l'incarnation d'une langue et d'une langue proprement littéraire. La phrase littéraire qui est censée correspondre au «savoir» de l'instrument sensible est une phrase descriptive permettant de représenter les apparences des choses qui ne sont pas nécessairement observées. C'est le fait que ce soit une phrase écrite qui rend possible cette description de l'inobservé.

Une telle phrase nécessite une théorie de la connaissance qui reconnaisse l'existence de données sensorielles non observées, en quelque sorte la *gestalt* de l'instrument. Cette image inobservée se compose d'éléments que nous appellerons, à la suite de Russell, des *sensibilia* — «ces objets qui ont le même statut physique et métaphysique que les *sense-data*, sans être nécessairement des données présentées à un quelconque esprit» ; en effet, «il arrive qu'il n'y ait aucun observateur pour qui elles constituent des données» (1957, p. 149). Les *sensibilia* se distinguent à la fois de l'acte et de l'objet de la sensation ; ils renvoient à une forme de connaissance privée et minimalement subjective, qui correspond à la «connaissance» de l'instrument et qui n'existe dans aucun esprit. Ils conservent donc certains aspects — les aspects

essentiels — des «idées» de Berkeley, sans pour autant être liés à l'activité mentale d'un sujet. Ils réalisent la synthèse du privé, donc du subjectif, et de l'impersonnalité³.

Encore une fois, c'est l'instrument qui fournit le modèle de cette subjectivité impersonnelle, «le noyau théorique de l'expérience actuelle» de la sensation (Russell 1926, p. 130). Le mot «physique» signifiant chez lui «ce qui fait l'objet de la physique» (1957, p. 145), Russell peut écrire : «La subjectivité physique existe également dans un cliché photographique ou un enregistrement de gramophone ; elle est déjà présente dans les événements extérieurs au corps de l'observateur» (1965, p. 179) . De fait, «le meilleur exemple en est fourni par les instruments scientifiques» (Russell 1960, p. 62). L'instrument représente la possibilité envisagée par Russell du «corps humain tout entier sans esprit à l'intérieur» (1957, p. 145). Grâce à lui, la «métaphysique» qui est «essentiellement celle de Berkeley : tout ce qui est, est perçu» (Russell 1965, p. 171), peut être considérée comme une version du réalisme — on n'est pas loin de la proposition de Wittgenstein selon laquelle «le solipsisme, développé en toute rigueur, coïncide avec le réalisme pur» (1993, p. 94). En effet, il est possible de montrer que certaines propriétés du sujet existent indépendamment du sujet, dans certaines manifestations du monde physique. Comme l'écrit Whitehead, «c'est du corps de l'observateur dont nous avons besoin, et non de son esprit. Ce corps lui-même n'est utile qu'à titre d'exemple d'un type d'appareil très familier. Dans l'ensemble, il vaut mieux concentrer son attention sur l'interféromètre de Michelson, et ne pas prendre en compte le corps de Michelson, pas plus d'ailleurs que son esprit» (1994, p. 145). On se souvient que Frege avait déjà eu recours à l'exemple de l'instrument pour distinguer entre sens et dénotation : «On peut observer la lune au moyen d'un télescope. Je compare la lune elle-même à la dénotation ; c'est l'objet de l'observation dont dépendent l'image réelle produite dans la lunette par l'objectif et l'image rétinienne de l'observateur». Le point que Frege soulève ici est que l'image peut être séparée de l'observateur, comme en témoigne sa situation «dans la lunette». Il en résulte une certaine objectivité en même temps qu'une subjectivité résiduelle : «L'image dans la lunette est partielle sans doute, elle dépend du point de vue de l'observateur, mais elle est objective dans la mesure où elle est offerte à plusieurs observateurs. On pourrait à la rigueur faire un montage pour qu'ils en jouissent simultanément» (Frege 1971, p. 106).

Chaque ensemble de *sensibilia* représente une perspective — comme dans la monadologie de Leibniz, selon Russell — et celle-ci peut être définie indépendamment du fait qu'elle soit occupée ou non par un observateur. Chaque perspective est un monde parmi «une infinité de mondes pareils», dont certains «sont en fait inaperçus» (Russell 2002a, p. 120 ; voir aussi Russell 1961, p. 27-28). Chaque perspective est structurée ou organisée dans l'espace et le temps, ce qui revient à «ramener», suivant l'expression de Whitehead, les monades de Leibniz «dans les événements unifiés dans l'espace et le temps» («J'utilise la même notion, seulement

je ramène ces monades dans les événements unifiés dans l'espace et le temps», Whitehead 1994, p. 68). En effet, si l'on en croit Russell, «Leibniz n'a pas poussé son monadisme assez loin, puisqu'il ne l'a appliqué qu'à l'espace. Non seulement un homme est en son privé par rapport aux autres hommes, mais il l'est aussi par rapport à ses moi passés et futurs» (2002b, p. 127). Cependant, une perspective est privée avant même qu'un homme, qu'un esprit, ne vienne l'occuper. Les aspects subjectifs contenus dans la notion de perspective sont inhérents aux apparences mêmes des choses et non à l'esprit ou à l'œil de celui à qui elles peuvent éventuellement apparaître. Telle est, selon Whitehead et Russell, la seule conclusion qu'il convient de tirer de la théorie de la relativité. Elle s'oppose à ce que Whitehead dénonce comme une «interprétation subjectiviste extrême» de la relativité, qui veut que «la relativité de l'espace et du temps [soit] considérée comme liée au choix de l'observateur» (1994, p. 110). Ce que dit Russell, c'est que «Le monde physique lui-même, tel que nous le connaissons, est pénétré de part en part d'éléments subjectifs. [...] selon les suggestions de la théorie de la relativité, l'univers physique contient tous ces points de vue, aussi multiples que divers, que nous sommes habitués à considérer comme essentiellement psychologiques» (1926, p. 229). Il existe cependant un dualisme, contenu dans la structure même des *sensibilia*, qui préserve la trace du sujet et de l'objet : «chaque détail, de la catégorie de ceux qui relèvent de la physique» — pour nous, chaque *sensible* ou ensemble de *sensibilia* — «est associé à deux endroits ; autrement dit, ma sensation de l'étoile est associée à l'endroit où je me trouve et à l'endroit où se trouve l'étoile. Ce dualisme n'a rien à voir avec l'*esprit* que je puis être censé posséder. Il existe exactement de même lorsque je suis remplacé par une plaque photographique» (*ibid.*, p. 128-129). Lorsque Russell évoque «la notion d'événement groupés autour d'un centre, et qui changent en partie selon les lois de la perspective, en partie selon des modalités qui sont fonctions de groupes ayant d'autres centres» (1965, p. 178), on voit bien que l'unité des *sensibilia*, réanalysés en événements ou en groupes d'événements, ne vient pas de ce que leur centre est occupé par un sujet.

La subjectivité physique se trouve ainsi «vidée» [*emptied*] de tout sujet et les *sensibilia* groupés autour d'un centre qui peut rester vide. Ce qui est senti n'est plus personnellement senti, est pour ainsi dire dé-psychologisé, mais reste cependant privé : des événements situés dans un espace-temps privé et impersonnel, et révélés par l'instrument sensible.

Mais la notion de *sensibilia* est aussi impliquée dans la définition d'un certain type de fonctionnement linguistique. Dans la linguistique contemporaine, ce fonctionnement est désigné par le terme «deixis». La linguistique n'a jamais établi de relation explicite entre la deixis et la connaissance par les sens ; toutefois, cette relation est implicite dans la tradition grammaticale, qui envisage la question de la deixis par le biais des «démonstratifs» — l'équivalent latin du grec *deixis*. Russell aborde à deux reprises, en 1940 et en 1948, la question de la deixis ou des

«particuliers égocentriques» dans sa propre terminologie (voir Russell 1969, chap. 7, et Russell 2002b, chap. 4). Chez lui, la question de la deixis et celle des données sensorielles sont naturellement liées — on le voit notamment dans *An Inquiry into Meaning and Truth* [*Signification et vérité*], où les chapitres «Particuliers égocentriques» et «Perception et connaissance» se suivent immédiatement. On trouve aussi une première approche de la nature de cette relation dans un article plus ancien sur la référence, qui s'inscrit dans le cadre de la théorie des noms propres.

Il convient d'abord de rappeler les particularités du mode de référence des termes déictiques ou démonstratifs, telles qu'elles sont décrites par la linguistique et par la philosophie du langage. Les démonstratifs sont des éléments linguistiques dont le référent ne peut être identifié que par le biais de la situation d'énonciation dans laquelle ils sont produits. Le référent en question est composé d'un *sensibile* ou d'un ensemble de *sensibilia*. Le geste qui peut accompagner le déictique signale en effet que le terme déictique renvoie toujours à quelque chose qui est accessible par les sens (ou par un instrument sensible). «Ceci est une table» implique que la table est perçue par le locuteur au moment où il énonce cette phrase. C'est pourquoi un énoncé comme «Je ne peux pas trouver ceci» est anormal.

Cela n'est évidemment pas vrai de tout mode de référence. Si l'on considère d'un côté, «L'étoile du soir est l'étoile du matin», avec ses deux expressions référentielles, de l'autre, «C'est Vénus» [*That is Venus*], on s'aperçoit que seul le deuxième énoncé implique que Vénus est perçue par le locuteur au moment il énonce cette phrase. Le référent des groupes nominaux comme «l'étoile du soir» ou «l'étoile du matin», ou encore «une table» dans «Il y a une table dans la chambre», est censé exister dans ce que Russell appelle «l'espace public [...] de la physique» (2002b, p. 127).

On en déduit que la langue sait faire la différence entre deux modes de référence : le premier où le référent est situé dans le monde des sens (voir par exemple : «*This is a table*», «*Here is the table*», «Voici une table») ; le second où le référent est situé dans le monde de la physique (voir par exemple : «*There is a table in the room*», «Il y a une table dans la chambre»). C'est aussi ce que Russell semble avoir découvert dans l'ambiguïté de l'expression *there is* en anglais : «Avant, quand je l'employais dans "*There is a triangle*", je l'employais avec le sens de "voilà" ou de "*da ist*". Tandis que maintenant je l'emploie avec le sens de "il y a" ou de "*es gibt*"» (1960, p. 216). Dans cette perspective, le fossé dont parle Russell entre le monde des sens et le monde de la physique existe aussi sur le plan linguistique. Russell le dit d'ailleurs explicitement dans l'extrait ci-dessous, où il fait de la présence ou de l'absence de deixis le critère permettant de distinguer entre deux types d'énoncés :

Aucun circonstanciel égocentrique ne se rencontre dans le langage de la physique. La physique voit l'espace-temps impartialement, comme on pourrait supposer que Dieu le voit ; il n'y a pas, comme dans la perception, une région spécialement chaude et intime et brillante, entourée dans toutes les directions de ténèbres de plus en plus épaisses. Un

physicien ne dira pas : «J'ai vu une table», mais comme Neurath ou Jules César «Otto a vu une table» ; il ne dira pas : «Un météore est visible maintenant», mais : «Un météore était visible à 8h 43mn GMT» et dans cet énoncé le mot «était» est entendu sans le temps. Sans faire usage de termes égocentriques, il n'est pas douteux que l'on peut décrire complètement le monde non mental. (1969, p. 124.)

Les exemples utilisés ici sont étonnamment proches de certains exemples qu'on trouve dans la littérature (l'allusion à César montre d'ailleurs que Russell en est conscient). Car s'il y a un lieu où cette division linguistique est particulièrement évidente, c'est la langue du roman, elle-même divisée entre deux types de phrases : la phrase du récit objectif et la phrase qui représente la subjectivité. La première raconte un espace et un temps publics, «impartialement, comme on pourrait supposer que Dieu [les] voit» ; elle utilise les temps du passé, sans que leur valeur de passé soit repérée par rapport à un présent. La seconde phrase présente un emploi caractéristique du passé contemporain de «maintenant» et des autres déictiques de temps. Ces deux phrases possèdent donc des propriétés linguistiques qui les distinguent des phrases du discours ordinaire. Telle est la théorie que j'ai exposée dans *Unspeakable Sentences [Phrases sans parole]*. Tel est aussi le propos de Maurice Blanchot, qui fait état d'une division radicale dans la langue du roman : «d'une part, il y a quelque chose à raconter, c'est le réel *objectif* tel qu'il se donne immédiatement sous un regard intéressé et, d'autre part, ce réel se réduit à être une constellation de vies individuelles, de *subjectivités...*» (1969, p. 559). Cette division correspond, selon lui, aux deux emplois du pronom *il* en français : *il*, pronom personnel, «“il” multiple et personnalisé, “ego” manifeste sous le voile d'un “il” d'apparence», qui se traduit en anglais par *he* ; et *il*, pronom impersonnel, que l'on trouve dans des constructions comme «il pleut» ou, pour reprendre l'expression préférée de Blanchot, comme «il y a» (1980, p. 169), et qui se traduit en anglais par *it*⁴.

La phrase du récit proprement dit, dont le temps fondamental est le passé simple en français, exclut toute forme déictique (voir Benveniste 1966, p. 239). Elle peut donc être considérée comme l'équivalent de «Un météore était visible à 8h 43mn GMT». On trouve de telles phrases chez Flaubert, par exemple :

Ainsi, en 1825, deux vitriers badigeonnèrent le vestibule ; en 1827, une portion du toit, tombant dans la cour, faillit tuer un homme. (Flaubert, «Un cœur simple», p. 610.)

L'autre phrase caractéristique de la fiction narrative peut contenir des déictiques de temps et de lieu. Cependant, on ne peut pas la considérer comme l'équivalent de la phrase égocentrique de Russell. En effet, à la différence de «Je vois une table», elle comporte un sujet autre que de première personne, et à la différence de «Un météore est visible maintenant», elle comporte un «maintenant» autre que le présent. Si on

voulait réécrire les phrases égocentriques de Russell dans la langue de la fiction narrative, on aurait : «Otto voyait une table maintenant» et «Un météore était visible maintenant». On notera que la troisième personne, explicite ou implicite, de ces phrases correspond au *il* personnalisé de Blanchot ; c'est un sujet de troisième personne, dont la subjectivité est représentée, c'est-à-dire rendue présente, avec la référence que cela suppose à un maintenant. Ces phrases qui ne sont pas égocentriques n'en restent pas moins centrées-sur-un-sujet [*subject-centred*]. Dans les différentes théories du roman, ce type de phrases est généralement traité comme la représentation d'un point de vue de troisième personne, autrement dit d'une subjectivité occupant un moment du passé qui est un moment privé, défini comme *ici* et *maintenant*. Les phrases suivantes, empruntées à Virginia Woolf, contiennent un passé contemporain de *maintenant*, ce qui est impossible dans la langue parlée, et représentent un point de vue attribué à un personnage désigné par un pronom de troisième personne :

Now he was crossing the river over the Serpentine. (Woolf, *The Years*, p. 267 ; c'est moi qui souligne.)

[À présent il passait sur le pont de la Serpentine. (Trad. fr., p. 259.)]

The extraordinary irrationality of her remark, the folly of women's minds enraged him. He had ridden though the valley of death, been shattered and shivered, and now she flew in the face of facts. (Woolf, *To the Lighthouse*, p. 53 ; c'est moi qui souligne)

[Le caractère extraordinairement irrationnel de cette remarque, l'absurdité de l'esprit féminin donnèrent à Mr Ramsay un accès de rage. Il s'était jeté dans la vallée où la Mort se tient prête ; il avait été mis en pièces et en miettes ; et voici que *maintenant* elle *heurtait* de front la réalité. (Trad. fr., p. 51.)]

Il est intéressant de remarquer que Russell construit une phrase analogue, contenant elle aussi un maintenant-dans-le-passé, dans le petit «roman d'aventure», présenté comme protoylique, de *Our Knowledge of the External World* [*La Méthode scientifique en philosophie*] :

With a cynical smile he pointed the revolver at the breast of the dauntless youth. «At the word three I shall fire», he said. The words one and two had already been spoken with a cool and deliberate distinctness. The word three was forming on his lips. At this moment a blinding flash of lightning rent the air. (Russell 1922 [1914], p. 122.)

[Avec un sourire cynique, il braqua son revolver sur la poitrine de l'intrépide jeune homme. «À trois», dit-il, «je fais feu». Un et deux avaient déjà été prononcés avec une netteté froide et résolue. Le *trois* se formait sur ses lèvres. À ce moment[-ci], un éclair aveuglant déchira[it] l'air... (Trad. fr., p. 150-151, légèrement modifiée.)]

Le complément circonstanciel contenant un déictique *at this moment* [à ce moment-

ci], contemporain du verbe *rent* [déchirait], indique qu'on a affaire à un moment subjectif dans le passé.

On peut en conclure que la différence essentielle entre les phrases de récit pur et les phrases qui représentent la subjectivité, de même qu'entre les énoncés existentiels et égocentriques de Russell, réside dans la présence ou l'absence d'un sujet. Par conséquent, la phrase construite par Russell, «*At this moment a blinding flash of lightening rent the air*» [«À ce moment-ci, un éclair aveuglant déchirait l'air»] et la phrase réécrite, «Un météore était visible maintenant», signifient respectivement qu'un éclair aveuglant déchirait l'air du point de vue de l'intrépide jeune homme ou de son assaillant, et qu'un météore était visible du point de vue d'un sujet, quel qu'il soit.

Ce qui doit apparaître clairement, c'est que cette conclusion est en contradiction totale avec l'idée-maîtresse de la théorie de la connaissance de Russell, selon laquelle les *sensibilia* ne sont pas nécessairement des données pour quelqu'un. Le terme de «particuliers égocentriques» choisi par Russell dans ses ouvrages de 1940 et de 1948 pour désigner l'ensemble des termes dont les référents sont des *sensibilia* est parfaitement conforme à la tradition grammaticale, qui définit tous les termes déictiques relativement au locuteur. En revanche, il n'est pas conforme à la théorie de la connaissance sensible que Russell exposait en 1914. Comme nous l'avons vu, la notion de *sensibilia* est associée à l'idée d'un centre, qui est subjectif du fait même qu'il est situé dans l'espace et le temps, mais qui n'est pas nécessairement occupé par un sujet. Tous les efforts de définition de ce centre passent par l'utilisation de termes déictiques, mais on peut remarquer que le pronom de première personne en est exclu. Ainsi, lorsque Whitehead «substitue à l'*esprit* de Berkeley un processus d'unification préhensive», il précise que cette «unité de préhension se définit comme un *ici* et *maintenant*» (1994, p. 90) ; de la même façon, lorsque Russell étend le trait «privé» de Leibniz au temps aussi bien qu'à l'espace, il utilise les termes déictiques correspondants : «Ce n'est pas *ici* qui est seulement privé, mais aussi *maintenant*, en fait *ici-maintenant* qui est fondamental pour notre problème présent» (2002b, p. 127).

Bien sûr, dans un modèle «égocentrique» de la deixis, *ici* et *maintenant* sont définis comme le lieu et le moment que *j'*occupe, comme *ma* perspective spatio-temporelle : «*ici* c'est là où est mon corps — mon corps physique si j'entend *ici* dans un espace physique et la perception de mon corps dans mon espace privé. Mais *ici* peut être beaucoup plus étroitement localisé. *Ici* est le lieu de tout objet physique qui retient mon attention» (Russell 2002b, p. 128). Cependant, il est tout à fait possible d'analyser *ici-maintenant* indépendamment de *je*, à condition d'avoir abandonné la présupposition que les données sensorielles, dès lors qu'elles sont *données* [*given*, souligné dans le texte], sont nécessairement données à quelqu'un. Ce qui est essentiel et qui ne dépend pas de l'«égo-centricité», c'est la distinction entre l'espace-temps public et l'espace-temps privé, ainsi que le langage qui les représente l'un et l'autre. Le langage de l'espace-temps privé est le langage des sens, il possède un centre

déictique, défini par *ici* et *maintenant* ; le langage de l'espace-temps public, nous l'avons vu, n'a pas de centre déictique. Certes, Russell a sans doute raison de dire que «dans nos manières ordinaires de parler, nous ne distinguons pas l'espace public de l'espace privé» (2002b, p. 128). Le phénomène est encore plus net dans le cas du temps qui, dans le discours ordinaire, est toujours repéré par rapport au moment de l'énonciation, contemporain de *maintenant*, et ce qu'il s'agisse du temps public ou du temps privé. C'est la langue écrite du récit qui, comme nous l'avons vu, distingue deux types de phrases : la phrase du récit proprement dit, au passé simple en français, qui raconte «la relation objective d'avant-après, qui ordonne les événements en une série temporelle publique», et la phrase qui représente la subjectivité, autrement dit «une relation subjective de plus ou moins grand éloignement» (Russell 2002b, p. 129) par rapport au moment représenté par *maintenant*. Si Russell peut affirmer que «Le temps privé et le temps public ont, à chaque moment de la vie de celui qui perçoit un point particulier, qui est, à ce moment, appelé *maintenant*», c'est parce qu'il n'a en tête que l'exemple du discours ordinaire, où tout est *je* et où tout est *maintenant*. Mais dans la phrase au passé simple, le moment de l'événement exprimé par le verbe n'est pas repéré par rapport au moment de l'énonciation ; il n'est repéré que par rapport aux événements qui le précèdent et qui le suivent, dans un ordre chronologique qui rappelle l'ordre des entiers positifs. Dans la phrase précédemment citée de Flaubert, «badigeonnèrent» renvoie à un événement qui se situe avant l'événement auquel renvoie «faillit tuer» ; il n'y a aucun présent par rapport auquel les deux verbes au passé soient repérés. Il en va de même pour la série de verbes de la phrase suivante : «Puis sa mère mourut, ses sœurs se dispersèrent, un fermier la recueillit, et l'employa toute petite à garder les vaches dans la campagne» (Flaubert, «Un cœur simple», p. 592 ; [en français dans le texte]). Les verbes au passé simple — «mourut», «se dispersèrent», «recueillit», «employa» — font partie d'une séquence ordonnée, dans laquelle aucun moment n'est privilégié par rapport aux autres. C'est ainsi que la phrase de pur récit rend compte grammaticalement de l'espace-temps public, tel qu'il est défini par Russell : «dans un univers purement matériel, il n'y aurait pas de *ici* ni de *maintenant*. La perception n'est pas impartiale, mais procède d'un centre. Le monde public de la physique n'a pas de centre d'illumination de ce genre» (2002b, p. 129).

Quant à la phrase qui représente la subjectivité dans un maintenant-dans-le-passé, elle conserve le centre de la phrase «égocentriquement organisée» [*egocentrically-organised*] du discours, tout en ayant éliminé à la fois le *je* et le présent. Mais pour revenir au problème posé par l'incompatibilité entre le Russell de 1914 et celui de 1940-1948, toute la question est de savoir si cette représentation de la subjectivité est nécessairement la représentation de la subjectivité d'un sujet, à la première ou à la troisième personne. Je rappelle que, dans *Phrases sans parole*, l'explication des phrases qui représentent la subjectivité se fonde sur le principe «une expression / un sujet de conscience», qui assigne à chaque phrase contenant des éléments et des

constructions subjectifs, y compris des déictiques, un point de vue unique. Ce qui est présupposé par ce principe, c'est que le point de vue est toujours le point de vue d'un sujet. Cela veut dire qu'une phrase présentant une perspective spécifique dans l'espace-temps, en d'autres termes une phrase représentant des *sensibilia*, doit nécessairement être attribuée à un observateur donné. Par exemple, des phrases comme «*Now he threw away his cigarette*» [«Maintenant il jetait sa cigarette»] (Woolf, *The Waves*, p. 103)⁵ ou «Quelques gouttes de pluie tombaient» (Flaubert, *Madame Bovary*, p. 340 ; [en français dans le texte]) doivent être comprises comme décrivant les données sensorielles d'un observateur particulier. Une autre façon de formuler la question est de se demander s'il est possible d'étayer l'hypothèse de Russell concernant l'existence d'une subjectivité physique sur des faits proprement linguistiques ? Dans cette perspective, il faudrait se défaire d'une conception «égo-centrique» de la deixis et lui substituer une conception selon laquelle la phrase déictiquement organisée peut regrouper des événements autour d'un centre vide. La question devient : existe-t-il des phrases possédant manifestement un centre déictique, mais sans représentation explicite ou implicite d'un observateur ? Grammaticalement, ces phrases devraient contenir des déictiques de temps et de lieu, *ici*, *maintenant* et leurs équivalents ; elles pourraient également contenir des démonstratifs désignant des *sensibilia*. En revanche, elles ne devraient pas contenir d'éléments et de constructions subjectifs correspondant aux états mentaux d'un sujet. Ces éléments et ces constructions sont bien répertoriés : il s'agit d'éléments enchâssables tels que les noms ou les adjectifs «de qualité» (voir Milner 1978), qui représentent les opinions, les sentiments ou les pensées d'un sujet, mais aussi de constructions non enchâssables telles que les exclamations (voir Banfield 1995, p. 276 *sq.*). Les phrases en question ne devraient pas non plus contenir de pronoms de troisième personne représentant la subjectivité ou pouvant être interprétés, en contexte, comme la perspective d'un sujet.

Il existe en effet, dans certaines descriptions romanesques, des phrases satisfaisant toutes ces propriétés. Des exemples en sont donnés ci-dessous :

1. *The pear tree before Mrs Littlejohn's was like drowned silver now in the moon.* (Faulkner, *The Hamlet*, p. 459.)

[Le poirier devant la maison de Mrs Littlejohn semblait maintenant comme de l'argent noyé dans la clarté de la lune. (Trad. fr., p. 541.)]

2. *The sun had now sunk lower in the sky.* (Woolf, *The Waves*, p. 129.)

[Le soleil s'était [maintenant] abaissé vers l'horizon. (Trad. fr., p. 198, légèrement modifiée.)]

3. *The tree, that had burnt foxy red in spring and in midsummer bent pliant leaves to the south wind, was now black as iron, and as bare* (*Ibid.*, p. 148.)

[L'arbre qui s'était couvert au printemps de reflets rouges comme la toison du renard,

l'arbre dont toutes les feuilles ondoyaient en été quand soufflait le vent du sud, était maintenant aussi noir et aussi nu qu'une barre de fer. (Trad. fr., p. 226.)

4. *Here lay knife, fork and glass, but lengthened, swollen and made portentous. (Ibid., p. 148.)*

[[Ici] les couteaux, les verres, les fourchettes se montraient plus longs, plus gonflés, pleins de significations majestueuses. (Trad. fr., p. 226-227, légèrement modifiée.)]

5. *Blue waves, green waves swept a quick fan over the beach, circling the spikes of sea-holly and leaving shallow pools of light here and there on the sand. (Ibid., p. 20.)*

[Des vagues bleues, des vagues vertes promenaient sur la rive un rapide éventail, entouraient de leur onde les piquants du chardon marin, mettaient [ici] et là sur le sable de minces étangs de lumière, et laissaient derrière elles un pâle cerne noir. (Trad. fr., p. 37, légèrement modifiée.)]

6. *Now the sun had sunk. Sea and sky were indistinguishable. (Ibid., p. 167.)*

[Le soleil s'était enfin couché [maintenant]. Le ciel et la mer se confondaient. (Trad. fr., p. 255, légèrement modifiée.)]

7. On était au commencement d'avril [...]. Par les barreaux de la tonnelle et au delà tout alentour, on voyait la rivière dans la prairie, où elle dessinait sur l'herbe des sinuosités vagabondes. La vapeur du soir passait entre les peupliers sans feuilles, estompant leurs contours d'une teinte violette, plus pâle et plus transparente qu'une gaze subtile arrêtée sur leurs branchages. Au loin, des bestiaux marchaient ; on n'entendait ni leurs pas, ni leurs mugissements ; et la cloche, sonnant toujours, continuait dans les airs sa lamentation pacifique. (Flaubert, *Madame Bovary*, p. 391 ; [en français dans le texte].)

Sorties de leur contexte, ces phrases dont la seule marque de subjectivité réside dans un passé subjectif articulé sur un *maintenant* présentent une certaine ambiguïté : on pourrait en effet les confondre avec des phrases comme «*Now he threw away his cigarette*» [«Maintenant il jetait sa cigarette»] ou «Quelques gouttes de pluie tombaient». Il y a cependant une différence qui tient au fait que les deux dernières phrases citées apparaissent dans un contexte qui permet de donner une identité fictionnelle au sujet de la perception représentée (sujet qui peut d'ailleurs être pluriel) :

8. *Leaning out the window side by side the two women watched the man... Now he threw away his cigarette. They watched him. What would he do next ? (Woolf, *The Years*, p. 103.)*

[Les deux femmes se penchaient, observaient l'homme... Il jeta sa cigarette. Elles le surveillaient. Que ferait-il ? (Trad. fr., p. 195.)]

[En se penchant par la fenêtre, l'une à côté de l'autre, les deux femmes regardèrent l'homme... Maintenant il jetait sa cigarette. Elles le regardèrent. Qu'allait-il faire après ?]

9. Emma mit un châle sur ses épaules, ouvrit la fenêtre et s'accouda. La nuit était noire.

Quelques gouttes de pluie tombaient... (Flaubert, *Madame Bovary*, p. 340 ; [en français dans le texte].)

Dans le premier exemple, on passe d'un énoncé de pur récit («*the two women watched the man*» [«les deux femmes regardèrent l'homme»]) à la représentation de ce que ces femmes voient (un événement qui se produit dans un *maintenant* : «*Now he threw away his cigarette*» [«Maintenant il jetait sa cigarette»]), pour aboutir à la représentation de la conscience réflexive de ces femmes, sous la forme d'une question directe avec inversion du sujet («*What would he do next ?*» [«Qu'allait-il faire après ?»]). Il est possible de montrer, comme je l'ai fait dans *Phrases sans parole*, que la phrase qui représente la conscience non réflexive, ici la conscience perceptive, peut être transformée en phrase représentant la conscience réflexive par l'adjonction d'un élément ou d'une construction non enchâssable : par exemple, une question directe avec inversion du sujet («*Was he actually throwing away his cigarette ?*» [Est-ce qu'il était vraiment en train de jeter sa cigarette ?]) ou simplement un mot exclamatif («Oui, quelques gouttes de pluie tombaient maintenant»). On a alors affaire à la représentation des réflexions conscientes que se font un ou plusieurs personnages à propos de quelque chose qu'ils perçoivent, et non plus à la simple représentation de leurs perceptions.

S'agissant des phrases de *The Waves* [*Les Vagues*], il n'y a personne pour assumer le rôle de sujet de la perception représentée. Cette absence est pleinement intelligible dans le contexte du roman tout entier. On se souvient que le roman de Virginia Woolf est composé de monologues à la première personne, qui constituent les chapitres proprement dits, et d'interludes entre les chapitres, qui sont destinés à évoquer ce qu'un personnage appelle «*the world without a self*» [«un monde d'où le Moi est absent»] (p. 204, trad. fr., p. 307)⁶. On remarquera au passage que, dès les premiers mots du roman, l'accent est mis sur la perception : «*"I see a ring", said Bernard [...]* "*I see a slab of pale yellow", said Susan [...]* "*I hear a sound", said Rhoda*» [«Je vois un anneau [...] dit Bernard [...] — Je vois une bande jaune pâle, dit Suzanne [...] — J'entends un bruit, dit Rhoda»] (*ibid.*, p. 6, trad. fr., p. 17). De la même façon, la partie centrale de *To the Lighthouse* [*La Promenade au phare*], intitulée «*Time passes*» [«Le temps passe»], contient une description des pièces vides de la maison dans laquelle on trouve le même type de phrases construisant un point de vue, sans qu'il y ait aucun observateur à qui attribuer ce point de vue. Ces phrases semblent enregistrer un monde de *sensibilia*, comparables aux ondes lumineuses [*the light waves*] qu'enregistrent les instruments («*some random light [...]* *from some uncovered star, or wandering ship, or the Lighthouse even*» [«quelque lumière égarée, tombée d'une étoile dévoilée, d'un navire errant, ou même du Phare»], *ibid.*, p. 144, trad. fr., p. 172). Dans la longue phrase qui commence par «*Listening (had there been anyone to listen)*» [«En écoutant (s'il y avait eu quelqu'un pour écouter)»] (*ibid.*, p. 153)⁷, le verbe de perception *listening* n'a pas de sujet, si bien que les ondes

sonores [*sound waves*] qui auraient pu être perçues s'il y en avait eu un restant inobservées, comme les vagues qui se brisent sur le rivage désert. Car, comme il est dit au début de la partie, «*there was scarcely anything left of body or mind by which one could say "This is he" or "This is she"*» [«il était difficile de trouver quoi que ce fût de corporel ou de spirituel qui permît de dire : "C'est lui" ou "C'est elle"»] (*ibid.*, p. 144, trad. fr., p. 172).

Les phrases numérotées de 1 à 7, qui possèdent un *ici* et *maintenant* vide, apparaissent donc comme la représentation linguistique de l'inobservé, *ici* et *maintenant* définissant ce que Russell appelle une perspective, cette subjectivité physique qui peut rester impersonnelle. *Ici* et *maintenant* permettent de nommer cet espace et ce temps privés qui n'ont pas besoin d'être occupés par un sujet, que celui-ci soit représenté par un pronom de première ou de troisième personne ou par n'importe quel élément subjectif devant être attribué à un sujet. Le système déictique se trouve donc divisé en deux : d'un côté, les termes qui représentent le sujet — *je* dans le discours, *il* et *elle*, ou encore *ils* et *elles* lorsqu'ils renvoient à des animés humains, dans l'écriture romanesque — ; de l'autre, les termes qui ne représentent que le centre subjectif — les adverbes déictiques de temps et de lieu. On peut ajouter que ce sont les pronoms personnels qui se définissent relativement aux déictiques temporels et spatiaux, et non l'inverse ; c'est *ici-maintenant* qui est premier et non pas *je*. Autour de ce centre vide se groupent des *sensibilia*, réanalysés en événements. Ils sont structurés par ce centre spatio-temporel, qui délimite l'espace de la perception ou de la sensation, de la même façon que la plaque photographique «cadre» une portion du monde visible, et ils donnent à ce centre, pour ainsi dire, son contenu.

Ce contenu, qui consiste en *sensibilia*, peut recevoir un nom dans le système déictique, un nom qui fait le lien entre le Russell de 1940-1948 et celui de 1914. Il permet de réinterpréter le modèle «égo-centrique» de la deixis de façon à ce que la notion d'«égo-centricité» ne soit plus considérée comme primitive. En effet, dans *Signification et vérité*, en dépit de son égocentrisme proclamé, Russell ne choisit pas *je* comme terme égocentrique fondamental, il ne choisit pas non plus *je-maintenant*, qui est un *je* dépouillé de tout passé, de toute «biographie» ; il choisit *ceci*. Dans «On denoting» [«De la dénotation»], *ceci* est considéré comme un nom propre logique quand il réfère à une donnée sensorielle ; c'est du reste le seul nom propre logique. Selon le commentaire d'Alfred J. Ayer, «La seule fonction qu'un nom propre puisse remplir est une fonction purement démonstrative. Russell appelle ces purs signes démonstratifs des noms propres logiques» (1972, p. 53). Ayer poursuit : «Dans la mesure où les seuls signes qui satisfont cette condition sont, dans [l']optique [de Russell], ceux qui réfèrent à des sentiments ou à des impressions sensorielles, sa philosophie de la logique et sa théorie de la connaissance se rejoignent sur ce point» (*ibid.*, p. 54). Dans «The philosophy of logical atomism» [«La philosophie de l'atomisme logique»], Russell se livre à une analyse approfondie de *ceci*, dont voici un extrait :

Les seuls mots qu'on utilise comme des noms, au sens logique du terme, sont des mots comme «ceci» ou «cela». On peut utiliser «ceci» comme un nom pour représenter un particulier que l'on connaît directement pendant un moment. Nous disons «ceci est blanc». Si vous êtes d'accord que «ceci est blanc», voulant dire le «ceci» que vous voyez, vous utilisez «ceci» comme un nom propre. Mais si vous essayez d'appréhender la proposition que j'exprime en disant «ceci est blanc», vous ne pouvez y parvenir. Si vous voulez parler de ce morceau de craie en tant qu'objet physique, alors vous n'employez pas un nom propre. C'est seulement quand vous employez «ceci» de façon tout à fait stricte pour représenter un objet réel des sens qu'il s'agit réellement d'un nom propre. Et en ceci il possède une très étrange propriété, celle de vouloir rarement dire la même chose en deux moments différents, et de même ne pas vouloir dire la même chose pour le locuteur et l'interlocuteur. C'est un nom propre *ambigu*, mais c'est un véritable nom propre tout de même, et c'est presque la seule chose à laquelle je puisse penser qui soit utilisée de la façon correcte et logique dont j'ai parlé à propos du nom propre. L'importance des noms propres dont je parle est une importance logique, non pas une importance à l'égard de la vie courante. (1989b, p. 360.)

Plus tard, dans son étude sur les «particuliers égocentriques», Russell essaie de formuler une définition précise de *ceci*, présenté comme le terme égocentrique par rapport auquel tous les autres peuvent se définir : «“Ceci”, pourrait-on dire, signifie “l'objet de *cet* acte-*ci* d'attention”, mais ce n'est évidemment pas une définition» ; «“Ceci” est un nom que nous donnons à l'objet auquel nous prêtons attention, mais nous ne pouvons pas définir “ceci” comme “l'objet auquel je prête attention maintenant”» (1969, p. 124). Ce qui paraît clair, c'est que *ceci* ne peut être défini que par rapport au sujet et, plus précisément, au sujet parlant : «“ceci” dépend du rapport de l'usager d'un mot avec l'objet que le mot concerne» (*ibid.*, p. 126). Autrement dit, cette analyse du langage de la sensation reconduit la présupposition que Russell cherchait à éviter dans sa théorie de la connaissance, à savoir que les *sensibilia* sont toujours des données pour quelqu'un — «l'objet auquel je prête attention maintenant». Tout se passe comme si il n'existait aucun langage qui permette de décrire les *sensibilia* non sentis, les perspectives inoccupées, bref qui rende compte de sa propre théorie de la connaissance.

Ce langage, Russell essaie pourtant de le construire, sous la forme d'une phrase qui décrive des *sensibilia* et qui soit à la fois subjective et sans sujet, dans un passage de *An Outline of Philosophy*. Passant de «Je vois un triangle» à «Un triangle est vu» et à «Il y a un triangle visuel», après avoir éliminé «Un triangle visuel existe» à cause des connotations métaphysiques de *existe*, Russell aboutit finalement à «Il advient un triangle visuel» [*A visual triangle is occurring*] (1960, p. 214-216). La phrase est censée représenter cette subjectivité minimale qui correspond à la «conscience sensible» d'un instrument. Le problème est que Russell associe le sens de cette phrase à celui de «*There is a triangle*» lorsque *there is* est désambiguïsé par «il y a»

ou «*es gibt*» ; autrement dit, il l'associe au sens existentiel de *there is*. Ce qui veut dire que la phrase en question appartient au langage de la physique, dans lequel les objets du monde extérieur sont constitués ou inférés indépendamment de tout centre privé. On peut donc conclure à l'échec de la tentative de Russell pour trouver une phrase qui soit à la fois subjective et sans sujet, qui appartienne au langage des sens tout en étant impersonnelle, qui soit la représentation linguistique des *sensibilia* tels que les enregistre l'instrument. Il peut paraître surprenant que Russell élimine de la liste des phrases possibles une phrase contenant *this* [ceci ou ce...-ci], que ce soit comme pronom représentant le groupe nominal *a visual triangle* ou comme déterminant du nom *triangle*. En effet, comme nous l'avons vu, *this triangle* [ce triangle] équivaut à *a sensible triangle* [un triangle sensible]. Si Russell élimine *this*, c'est probablement à cause de l'association, automatique chez lui, entre les termes déictiques et l'égoцентриté, par conséquent le sujet. Mais ce que nous avons vu aussi, c'est que cette association n'a plus lieu d'être dès lors que l'on tient compte de la langue du roman. Des phrases comme celles que nous avons citées en 1-7 apparaissent en effet comme le seul moyen linguistique de représenter cette subjectivité impersonnelle, cette particularité «centrique» qui n'est cependant pas égoцентриté. Le discours oral étant constamment occupé par le «je» du locuteur, c'est l'écriture et plus précisément l'écriture du roman qui, à la faveur de l'absence possible de «je», permet l'apparition de phrases qui ne sont plus égoцентриtes. Ces phrases sans locuteur ont chacune un statut épistémologique différent. Les phrases sans locuteur du récit proprement dit racontent un espace et un temps publics, dépourvus de centre — ceux de la physique, de la géométrie, de l'histoire (voir Banfield 1995, p. 386 *sq.*). Les phrases contenant un maintenant-dans-le-passé ont un centre spatial et temporel privé, et celui-ci est occupé, non par un locuteur, mais par un sujet de troisième personne, qui lui confère sa subjectivité. Mais certaines de ces phrases peuvent aussi avoir un centre vide, une subjectivité impersonnelle.

C'est la théorie russellienne des *sensibilia* qui nous fournit les éléments nécessaires à une redéfinition de la théorie de la deixis comme théorie des «particuliers centrés», seule capable d'expliquer le troisième type de phrases narratives mentionné. Selon cette théorie, la connaissance du monde extérieur s'établit sur une base solipsiste, mais c'est une forme impersonnelle du solipsisme, dans laquelle la subjectivité cartésienne est remplacée par une subjectivité instrumentale, un *ici* et *maintenant* «vidé» [*emptied*] de la personne de tout observateur et dans lequel pourtant un *ceci* apparaît. Au *Cogito*, c'est-à-dire à la phrase qui nomme une forme de subjectivité à la première personne et au présent, est substitué un «Ceci est enregistré ici et maintenant», ou plutôt — pour éviter toute confusion avec une phrase de discours sans marque de première personne — «Ceci était maintenant enregistré», «Il advenait maintenant ce triangle», «Le soleil était maintenant plus bas dans le ciel» ou, plus simplement, «Ceci était maintenant ici», qui est l'équivalent du noème photographique selon Barthes : «ça a été» (1980, p. 126). Ainsi, dans la littérature ou

dans un certain style littéraire, on peut trouver «un système impersonnel [...] fondé sur des données sensorielles essentiellement privées», ou, pour reprendre la conclusion sceptique de Pears à propos de la théorie de la connaissance de Russell, sans toutefois partager son scepticisme, «une reconstruction de la connaissance empirique qui ne [soit] pas égocentrique» (Pears 1967, p. 269).

La phrase avec *ceci*, *ici* ou *maintenant*, qui est le lieu de la subjectivité impersonnelle ou sans sujet, mais qui ne se réalise et n'est d'ailleurs réalisable que dans l'écriture du roman, est donc la représentation linguistique de l'image extériorisée par rapport au sujet et enregistrée par l'instrument. Le *ceci* qui renvoie à des *sensibilia* est, comme le référent qu'il désigne, contaminé [*infected*, le mot est de Russell] par le dualisme ; de là ce que Hegel appelle les deux *ceci* : un *ceci* comme *je* et l'autre comme objet. Ils correspondent aux deux endroits auxquels, selon Russell, chaque *sensible* est associé : «ma sensation de l'étoile est associée à l'endroit où je me trouve et à l'endroit où se trouve l'étoile» (1926, p. 128-129). C'est aussi ce qu'écrit Barthes à propos de la photographie : «D'un corps réel, qui était là, sont parties les radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici» (1980, p. 126). Le premier *ceci* — celui de «l'utilisateur du mot» — pourrait cependant être remplacé par une machine : «On pourrait construire une machine qui utiliserait le mot "ceci" correctement : elle pourrait dire "ceci est rouge", "ceci est bleu", "ceci est un agent de police", en des occasions adéquates». La machine à laquelle pense Russell semble être une sorte de billard électrique — «J'ai vu des machines automatiques qui jouaient au golf pour un sou» (1969, p. 126-127). Mais l'exemple de la machine ne lui sert qu'à décrire les circonstances dans lesquelles on dit que «ceci est» ou que «cela était», dans une conception toute behavioriste de la réaction verbale à un stimulus, alors que ce qui est en jeu, c'est la capacité de la machine à désigner un *sensible* par *ceci*, même en l'absence de tout observateur. Auparavant, Russell avait trouvé un exemple beaucoup plus adéquat, qui permettait d'intégrer le dualisme des *sensibilia* et celui de *ceci* : l'exemple de la plaque photographique («Il [ce dualisme] existe exactement de même lorsque je suis remplacé par une plaque photographique», 1926, p. 129). De la même façon, chez Barthes, c'est la pellicule photo-sensible qui «me» remplace, «moi qui suis ici», pour capter les rayons lumineux émis par un objet. Le dualisme de *ceci* peut donc être établi indépendamment de toute référence à *je*, l'«utilisateur du mot», ou à quelque pronom personnel que ce soit. C'est ce qui explique que le terme recherché par Barthes pour définir «Ce que la Photographie reproduit à l'infini» soit finalement *ceci* :

elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable. [...] la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de «Voyez», «Vois», «Voici» ; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique. (1980, p. 15-16.)

*

Quelles modifications faut-il apporter à la théorie littéraire, considérée comme une théorie linguistique de la littérature, pour lui permettre d'intégrer les phrases narratives qui enregistrent ou qui «re-présentent» l'inobservé ? Avec quelles conséquences sur l'équilibre des forces entre les phrases du récit objectif et celles qui représentent la subjectivité ? Car il est clair que des modifications s'imposent. Les phrases qui représentent la subjectivité impersonnelle posent le même genre de questions que la photographie selon Barthes : des «questions qui relèvent d'une métaphysique "bête" ou simple» (1980, p. 133), en tout cas bien ancrée dans le réel.

L'analyse narratologique qui domine actuellement est incapable de rendre compte des propriétés singulières de ces phrases, parce qu'elle est enfermée dans une métaphysique «sophistiquée» et une théorie de la connaissance tout aussi «sophistiquée». Tout ce qu'elle est capable de faire, c'est de plaquer le schéma de la communication sur certains faits, simples et bruts, et de subsumer toutes les distinctions grammaticales sous la voix totalisante d'un narrateur, usurpant la place de l'auteur. Ce sont les romanciers et les romanciers-théoriciens qui ont opéré les modifications dont nous parlons, comme s'ils avaient découvert dans la langue du roman une possibilité réelle et empiriquement observable, la présence troublante de quelque chose d'impersonnel, d'inhumain, d'éloigné dans le temps : le «ceci était maintenant ici». Cette possibilité propre au langage écrit a donné naissance à une catégorie de textes extrêmement productive : la description romanesque, dont Flaubert a probablement été le premier à exploiter les propriétés singulières, et qu'il a été le premier, mais non le seul, à penser comme description de l'inobservé, de la multiplicité des perspectives, occupées ou inoccupées par un sujet humain, chacune correspondant à un temps, un lieu, des sensations, des événements absolument uniques. Ce style, strictement réservé au roman, cherche à saisir, à fixer dans l'instant les apparences que présentent les choses indépendamment de tout observateur ou observatrice, avec ses désirs, ses préjugés ou ses intentions. Il peut être considéré comme l'équivalent de ce que Deleuze appelle la «conscience-caméra» dans son livre sur le cinéma (1983, p. 117). On retrouve ici un des thèmes de la réflexion flaubertienne sur l'écriture, bien analysé par Genette : au cinéma, «l'irrécusable présence de l'image s'oppose à toute interprétation subjectivante» ; de même, Flaubert aspire à «une *vue profonde*, une *pénétration de l'objectif*» (Genette 1966, p. 228, 231 ; [en français dans le texte]). De là certains traits formels reconnaissables dans ses romans : la suspension du cours du récit, des descriptions qui se développent pour elles-mêmes et où, souvent, la présence d'une image — une image matérielle — «s'oppose à toute interprétation subjectivante». Ils concourent à faire du roman, selon l'expression de Barthes, «un organisme intelligible d'une infinie sensibilité» (cité par Genette 1966, p. 240).

Chez Virginia Woolf, nous l'avons vu, le problème de l'inobservé devient un principe central et explicite qui fonde et organise la composition du roman, tant sur le plan formel que sur le plan thématique. Même Proust, en dépit d'un mode de narration plus limitatif à première vue, se livre à cette reconstruction «sur une base solipsiste» d'une image impersonnelle et objective du passé. Cette image, il l'a d'ailleurs peut-être découverte dans l'usage flaubertien des personnes et des temps pour représenter, non seulement des sujets de troisième personne, mais aussi des *sensibilia* non sentis, comme dans l'exemple 7. Car c'est la sensation, en tant qu'elle peut être détachée du sujet et contenir une perspective, un *ici* et *maintenant* subsistant à l'état d'inobservé dans un passé que la première personne n'habite plus, c'est la sensation, donc, qui fournit au romancier la matière de son art : cet «expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation [...] à la fois dans le passé [...] et dans le présent [...]» (Proust 1989, p. 451). Il est significatif que Proust compare à plusieurs reprises l'action de la sensation, conservée dans un maintenant-dans-le-passé, avec celle des instruments d'enregistrement — ici, le miroir qui concentre les rayons lumineux, ailleurs le dictaphone ou le gramophone chers à Russell : «Mais qu'une sensation d'une année d'autrefois — comme ces instruments de musique enregistreurs qui gardent le son et le style des différents artistes qui en jouèrent — permette à notre mémoire de nous faire entendre ce nom [...], nous sentons alors [...]» (Proust 1988, p. 311). Il est tout aussi significatif que la phrase qui fait le bilan des sensations reflétées simultanément dans le miroir du passé et celui du présent contienne à la fois un déictique et un temps du passé : «Et *voici* que soudain l'effet de cette dure loi *s'était trouvé* neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation [...],» (Proust 1989, p. 451 ; c'est moi qui souligne).

En définitive, ce moment reflété, ce *maintenant* passé, extériorisé par rapport au *je* qui habite le *maintenant* présent, possède les mêmes propriétés que les moments inobservés, enregistrés par les instruments, et ce en dépit du fait que ce moment ait été habité par un *je* passé. L'idée que la sensation qui relie le passé au *maintenant* est un moment essentiellement extérieur, non observé, saisi d'une manière tout à fait différente de l'observation directe, est implicitement contenue dans l'expression de Proust : «ce qu'il [mon être] n'appréhende jamais» — la sensation «avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser — la durée d'un éclair — ce qu'il n'appréhende jamais : un peu de temps à l'état pur» (*ibid.*). Le «ceci était maintenant ici» témoigne de l'existence dans le réel, c'est-à-dire en dehors de tout observateur, d'un groupe d'événements sensibles que le *je* peut avoir déjà expérimentés, mais auxquels il ne participe plus en tant que sujet.

Mais la langue du roman offre d'autres ressources que la simple possibilité des *sensibilia* inobservés. En dehors de l'esprit, indépendamment de l'intention et du désir humains, témoignant en cela du réel, de l'existence de quelque chose qui échappe au contrôle de l'homme, dans les apparences des choses elles-mêmes et

partageant leur nature duelle, il y a le regard même de l'observateur absent, la «sensibilité» même de l'instrument. Tout se passe comme si le romancier, à l'instar de l'astronome qui contemple une image à travers l'objectif ou une photographie de choses que personne n'a jamais vues, rencontrait le regard des choses elles-mêmes [*the look of things themselves*], au double sens de l'expression : le regard de l'étoile, du phare, de la boîte de sardines de Lacan, qui renvoient, comme autant de miroirs, le regard désormais désincarné de l'observateur. Ce regard sans corps, sans esprit est celui de la «conscience-caméra» de Deleuze, le «point de vue d'un autre œil [...], la pure vision d'un œil non humain, d'un œil qui serait dans les choses [...], ce que Cézanne appelait le monde d'avant l'homme» (Deleuze 1983, p. 117 ; [en français dans le texte]). C'est aussi ce que Sartre appelait «le grand regard pétrifiant des choses» (cité par Genette 1966, p. 236 ; [en français dans le texte]) et qu'il avait lui-même découvert en tant que romancier dans *La Nausée*. Cette vision ou cette sensation est aveugle, insensible, silencieuse, inconsciente — réduite aux apparences rassemblées selon un processus d'«unification préhensive» autour d'un centre, dans un instrument sensible qui n'est le prolongement d'aucun œil ni d'aucun esprit humains. Elle échappe au contrôle du sujet, de l'*ego*, en émettant ses ondes lumineuses et sonores en l'absence de tout homme, locuteur ou sujet de conscience, ou bien, si elle est observée, elle réfléchit le regard sans avoir l'air de reconnaître qui que ce soit. C'est le regard impersonnel des arbres et des fleurs dans le jardin abandonné de *La Promenade au phare* : «*standing there, looking before them, looking up, yet beholding nothing, eyeless, and so terrible*» [«plantés là qui regardaient devant eux ou en l'air, mais sans rien voir, car ils étaient sans yeux, et par là terribles»] (p. 154 ; trad. fr., p. 184). Virginia Woolf aurait appelé ce regard qui ne voit pas et qu'on ne voit pas, qui renvoie l'image de l'univers, qui est un effet de l'art ou de la mort, «*the shape of loveliness itself*» [«l'aspect de la beauté elle-même»], «*a form from which life had parted ; solitary like a pool at evening, far distant, seen from a train window, vanishing so quickly that the pool, pale in the evening, is scarcely robbed of its solitude, though once seen*» [«une forme d'où la vie s'est retirée, forme solitaire comme un étang aperçu le soir dans le lointain de la fenêtre d'un wagon et qui disparaît si vite dans sa pâleur vespérale que c'est à peine si notre regard l'a dépouillé de cette solitude»] (*ibid.*, p. 147-148, trad. fr. p. 176). Pour Foucault, c'était la «pensée du dehors», dans laquelle «miroite un langage sans sujet assignable, une loi sans dieu, un pronom personnel sans personnage, un visage sans expression et sans yeux» (1986, p. 48 ; [en français dans le texte]). Ce langage sans sujet, réfléchissant mais non-réflexif, trouve sa réalisation la plus pure dans le roman. On sait que Proust comparait son roman à un télescope, et en effet le roman est la seule forme linguistique qui permette, comme l'instrument, la séparation de l'observateur et de l'observé et l'apparition indépendante de celui-ci, inobservé, la seule forme aussi qui isole, immobilise, la durée d'un éclair, ce qui normalement n'est jamais appréhendé. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'affirmation de Barthes

selon laquelle le roman est une Mort (1972, p. 32) — de même que la photographie, selon son analyse, dit : «cela est mort et cela va mourir» (1980, p. 150).

Ce visage sans yeux qui, dans la citation de Foucault, fait référence à l'essai de Blanchot, «Le regard d'Orphée», décrivant Eurydice «avec son corps fermé et son visage scellé» (1955, p. 226), c'est le visage dont les yeux qui ne voient pas ont vu la mort, comme ceux du jeune frère de Napoléon sur la photographie qu'évoque Barthes au début de son essai : «Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur» (1980, p. 13). Mais c'est aussi le «visage» de l'instrument, de la plaque photographique, de même que la voix sourde des sirènes de Blanchot figure la voix de l'enregistrement. Il constitue le regard du monde lui-même, de l'objet, «chimère injustifiable si je n'étais pas là», selon Blanchot, et il est ce qui crée, dans l'espace déictique qui est celui de la sensation, l'existence sensible du sujet, «ce regard qui continue à me voir dans mon absence», «l'œil que ma disparition, à mesure qu'elle devient plus incomplète, exige de plus en plus pour me perpétuer comme objet de vision» (Blanchot 1950, p. 124-125 ; [en français dans le texte]). Le sujet, «ce spectateur absurde» (*ibid.*, p. 127), est réactualisé dans cette version passive du *cogito* qui dit le regard des choses : «Je suis vu» (*ibid.*, p. 124-125) — au moment même où il a été démontré que son existence, sa présence n'étaient plus nécessaires :

Sans couleur, inscrit dans nulle forme pensable, n'étant pas non plus le produit d'un puissant cerveau, je suis la seule image renversée de toutes choses. Je lui donne, sous mon format, la vision personnelle non seulement de la mer, mais de l'écho de la colline qui retentit encore du cri du premier homme [...] une unité parfaite, au prisme que je suis, restitue la dissipation infinie qui permet de tout voir sans rien voir [...] (*ibid.*, p. 126.)

Le sujet n'existe plus que dans un monde où sa non-existence, quelque part, à un moment quelconque, dans un espace perceptif différent de celui du «je vois», est une réalité, dont témoignent les *sensibilia* enregistrés par l'instrument, comme en témoigne aussi l'écriture du roman. En s'intéressant aux propriétés grammaticales des phrases du roman, Blanchot est celui qui s'est le plus directement confronté à l'«arrêt de mort», cet arrêt qui n'est prononcé par personne — «n'étant pas non plus le produit d'un puissant cerveau» —, mais qui est inscrit dans la structure même de la langue. Le *cogito* instrumental, le «ceci était maintenant ici» n'est pas seulement l'image renversée du *cogito* ; il en est carrément la négation. En écrivant «Je pense, donc je ne suis pas», le Thomas de Blanchot fait apparaître une image, celle d'un verre optique [*an optic glass*] réunissant toutes les propriétés de la connaissance sensible, sans qu'il y ait pourtant aucun observateur :

Au milieu d'une immense campagne, une loupe flamboyante recevait les rayons dispersés du soleil et, par ces feux, elle prenait conscience d'elle-même comme d'un moi monstrueux, non pas aux points où elle les recevait, mais au point où elle les projetait et les unissait en un faisceau unique.

Cette loupe représente à la fois un *cogito* et des événements groupés autour d'un centre vide. Le dualisme détaché du sujet et de l'objet continue d'exister dans un espace et dans un temps neutres — terme qui appartient à la fois au vocabulaire de Russell et à celui de Blanchot. Neutre, c'est-à-dire ni subjectif au sens d'une subjectivité individuelle, ni objectif puisque cet espace et ce temps neutres sont *ici* et *maintenant*.

Je pense, dit-il, je réunis tout ce qui est lumière sans chaleur, rayons sans éclat, produits non raffinés, je les brasse et les conjugue et, dans une première absence de moi-même, je me découvre au sein de la plus vive intensité comme une unité parfaite. Je pense, dit-il, je suis sujet et objet d'une irradiation toute-puissante ; soleil qui emploie toute son énergie aussi bien à se faire nuit qu'à se faire soleil. Je pense : là où la pensée s'ajoute à moi, moi, je puis me soustraire de l'être, sans diminution, ni changement, par une métamorphose qui me conserve à moi-même en dehors de tout repaire où me saisir. C'est la propriété de ma pensée, non pas de m'assurer de l'existence, comme toutes choses, comme la pierre, mais de m'assurer de l'être dans le néant même et de me convier à n'être pas pour me faire sentir alors mon admirable absence. (*Ibid.*, p. 114-116.)

1 Roland Barthes a raison d'insister sur l'importance cruciale des procédés chimiques dans le développement de la photographie :

On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la Photographie (en lui transmettant le cadrage, la perspective albertinienne et l'optique de la *camera oscura*). Je dis : non, ce sont les chimistes. Car le noème «*Ça a été*» n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. (Barthes 1980, p. 126.)

On peut distinguer deux types de procédés, le premier permettant de développer ou de «révéler» (pour reprendre le terme technique français) une image latente sur une plaque ou une pellicule photographiques, le deuxième permettant de «fixer» cette image de manière à ce qu'elle ne s'évanouisse pas à la lumière, qu'elle ne disparaisse pas au moment même de son apparition, sans avoir été vue. Ainsi, les apparences de choses qui n'ont pas été vues peuvent toucher l'œil d'un observateur «comme les rayons différés d'une étoile», dit Barthes (*ibid.*, p. 126), à la suite d'ailleurs de Susan Sontag. On pourrait donc se prendre pour un astronome rien qu'en regardant des photographies.

Le processus qui a abouti au développement de la photographie a commencé, d'une certaine manière, lorsque les hommes de science du XVII^e siècle se sont mis à regarder à travers un «verre optique» ce qui excédait les possibilités de l'observation humaine. L'instrument remplaçait l'«observateur idéal» de la science et garantissait une rigueur et une précision dans la mesure dont aucun observateur humain n'était capable. Il avait fallu pour cela que le pouvoir d'observation soit retiré au sujet individuel et confié à un instrument impersonnel, non pas pour mettre la sensation hors de portée de la pensée, mais pour permettre à la pensée de raisonner sur un ensemble de données plus invariable et cohérent. Car les étoiles lointaines et les éléments microscopiques ne

sont pas les seules choses invisibles qu'on ait découvertes à travers l'objectif et plus tard la photographie. Si ce ne sont pas les peintres qui ont inventé le champ photographique, il faut peut-être en chercher l'origine dans la lentille elle-même, ne serait-ce que sous la forme du miroir et de ce que Barthes appelle «l'optique de la *camera oscura*», qui a permis de faire apparaître la représentation en perspective de chaque portion du monde visible ou, plus généralement, sensible, de la même façon que, plus tard, les premières photographies de chevaux au galop allaient décomposer le mouvement comme aucun œil de peintre n'avait été capable de le voir jusque là.

2 Voir Banfield 1982, p. 8, et Banfield 1995 [1982], p. 12. Cette expression est intraduisible en français [NdT].

3 Les *sensibilia* de Russell partagent donc avec la *Gedanke* de Frege ce mélange de subjectivité et d'impersonnalité qui vient de leur extériorisation possible par rapport à l'esprit et qui suscite chez Frege une analogie avec l'image télescopique (voir Frege 1971, p. 106 et *infra*). Dans «On Wittgenstein's "solipsism"», Jaakko Hintikka fait le rapprochement entre la notion de *Gedanke* chez Frege et l'identification par Wittgenstein du «sujet métaphysique à une totalité de propositions» (1958, p. 90).

La notion poppérienne de «connaissance objective» peut apparaître comme une autre version de cette connaissance extériorisée, partant objectivée, qui s'oppose à «la connaissance que possède un certain sujet connaissant». La connaissance objective «consiste dans le contenu logique de nos théories, conjectures, hypothèses (et, si on veut bien l'admettre, dans le contenu logique de notre code génétique)» (Popper 1991, p. 136). Mais Popper exclut que les *sensibilia* de Russell puissent être des exemples de la connaissance objective, puisqu'il congédie «cette forme radicale d'idéalisme : "le monisme neutre" (comme l'ont appelé Mach et Russell)» (*ibid.*, p. 154). Dans la lecture que fait Popper de la théorie de la connaissance sensible de Russell, les *sensibilia* sont du côté de la connaissance subjective, celle «que possède un certain sujet connaissant».

4 Sur les erreurs de traduction de «il» dans les deux traductions en anglais de l'article de Blanchot, voir Banfield 1985.

5 La traduction de Germaine Delamain ne tient pas compte de la présence de «*Now*» : «Il jeta sa cigarette». Pour les besoins de la démonstration, je propose une traduction avec «maintenant» [NdT].

6 Cette notion est présentée comme un problème pour l'art et en particulier pour la littérature : «*But how describe the world seen without a self ?*» [«Mais comment décrire un monde d'où le Moi est absent ?»] (*The Waves*, p. 204, trad. fr., p. 307). La réponse que fait alors Bernard, «*There are no words*» [«Les mots manquent»], signale d'abord l'importance que revêt le problème de l'inobservé et de sa représentation chez Virginia Woolf : le monde d'où le Moi est absent est un *monde vu* [*a seen world*, souligné dans le texte]. L'échec dont parle Bernard est l'échec des «mots articulés» — «ce dont on ne peut parler, il faut le taire», selon l'aphorisme de Wittgenstein. C'est tout l'enjeu de la littérature que d'essayer de donner une forme linguistique à ce dont on ne peut parler.

7 La traduction de Maurice Lanoire ne rend pas compte de l'absence de sujet pour le verbe *listening* : «Si l'on avait pu écouter». Je propose donc une traduction plus littérale. Pour plus de clarté, je donne ici la phrase complète, ainsi que sa traduction : «*Listening (had there been anyone to listen) from the upper rooms of the empty house only gigantic chaos streaked with lightning could have been heard tumbling and tossing, as the winds and waves disported themselves like the amorphous bulks of leviathans whose brows are pierced by no light of reason, and mounted one on top of another, and lunged and plunged in the darkness or the daylight (for night and day, month and year ran shapelessly together) in idiot games, until it seemed as if the universe were battling and tumbling, in brute confusion and wanton lust aimlessly by itself*» [«Si l'on avait pu écouter des

pièces d'en haut de la maison vide on n'aurait entendu que les secousses, les écroulements d'un chaos gigantesque traversé d'éclairs. Les vents et les vagues s'ébattaient à la façon de léviathans amorphes et gigantesques dont le front ne laisse passer aucune lueur de raison et qui, montés l'un sur l'autre, dans des jeux imbéciles, font des poussées, des plongeurs dans les ténèbres ou la lumière (car la nuit et le jour, les mois et les années se confondaient en une masse informe), et cela au point que l'on eût dit que l'univers tout entier se battait contre lui-même, se culbutait dans une brutale confusion, dans un déchaînement d'incohérents appétits] (*To the Lighthouse*, p. 153, trad. fr., p. 183) [NdT].

Bibliographie

- AYER, A. J., *Bertrand Russell*, New York, Fontana, 1972.
- BANFIELD, A. (1995 [1982]), *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, trad. C. Veken, Paris, Le Seuil.
- (1985), «Écriture, narration and the grammar of French», dans *Narrative: From Malory to Motion Pictures*, J. Hawthorn, éd., Londres, Stratford-upon-Avon Studies, p. 1-22.
- BARTHES (1972 [1953]), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, rééd. «Points Essais».
- (1980), *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'étoile, Gallimard, Le Seuil.
- BENVENISTE, É. (1966), «Les relations de temps dans le verbe français», *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, rééd. «Tel», p. 237-250.
- BLANCHOT, M. (1950), *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard.
- (1955), «Le regard d'Orphée», *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, rééd. «Folio Essais».
- (1969), «La voix narrative (le "il", le neutre)», *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, p. 556-567.
- (1980), *L'Écriture du désastre*, *ibid.*
- DELEUZE, G. (1983), *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, «Critique».
- FAULKNER, W. (2000 [1940]), *Le Hameau*, trad. R. Hilleret, revue par D. Coupaye et Michel Gresset, *Œuvres romanesques*, vol. III, Paris, Gallimard, «Bibliothèques de la Pléiade».
- FLAUBERT, G. (1951 [1857]), *Madame Bovary*, *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- (1952 [1877]), «Un cœur simple», *Trois contes*, *Œuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- FOUCAULT, M. (1986 [1966]), *La Pensée du dehors*, Paris, Éditions Fata Morgana.
- FREGE, G. (1971 [1892]), «Sens et référence», *Écrits logiques et philosophiques*, trad. C. Imbert, Paris, Seuil, rééd. «Points Essais».
- GENETTE, G. (1966), «Silences de Flaubert», *Figures I*, Paris, rééd. «Points Essais».
- HINTIKKA, J. (1958), «On Wittgenstein's "solipsism"», *Mind*, vol. LXVII, n° 265, p. 88-91.
- KOYRÉ, A. (1966), *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, 1966, rééd. «Tel».
- MILNER, J.-C. (1978), *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, insultes, exclamations*, Paris, Le Seuil, «Travaux linguistiques».
- PEARS, D. (1967), *Bertrand Russell and the British Tradition in Philosophy*, New York, Random House.
- POPPER, P. (1991 [1972]), *La Connaissance objective. Une approche évolutionniste*, trad. J.-J. Rosat, Aubier, 1991, rééd. Flammarion, «Champs».
- PROUST, M. (1988), *Le Côté de Guermantes, À la recherche du temps perdu*, vol. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

- (1989), *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu*, vol. IV, *ibid.*
- RUSSELL, B. (1922 [1914]), *Our Knowledge of the External World as a Field for Scientific Method in Philosophy*, Londres, Allen et Undwin. Voir aussi Russell 2002a.
- (1926 [1921]), *L'Analyse de l'esprit*, trad. M. Lefebvre, Paris, Payot.
- (1957 [1914]), «The relation of sense-data to physics», *Mysticism and Logic*, New York, Doubleday Anchor Books.
- (1960), *An Outline of Philosophy*, Cleveland et New York, World Publishing Company
- (1961 [1959]), *Histoire de mes idées philosophiques*, trad. G. Auclair, Paris, Gallimard.
- (1965 [1927]), *L'Analyse de la matière*, trad. P. Devaux, Paris, Payot, «Bibliothèque scientifique».
- (1969 [1940]), *Signification et vérité*, trad. P. Devaux, Paris, Flammarion, 1969, rééd. «Champs».
- (1989a [1905]), «De la dénotation», *Écrits de logique philosophique*, trad. J.-M. Roy, Paris, PUF, «Épiméthée».
- (1989b [1918-1919]), «La philosophie de l'atomisme logique», *Écrits de logique philosophique, op. cit.*
- (2002a [1914]), *La Méthode scientifique en philosophie. Notre connaissance du monde extérieur*, trad. P. Devaux, Paris, Payot et Rivages, «Petite bibliothèque Payot».
- (2002b [1948]), *La Connaissance humaine. Sa portée et ses limites*, trad. N. Lavand, Paris, Librairie philosophique Jean Vrin, «Bibliothèque des textes philosophiques».
- WHITEHEAD, A. N. (1994 [1925]), *La Science et le monde moderne*, trad. P. Couturiau, Paris, Éditions du Rocher.
- WITTGENSTEIN, L. (1993 [1921]) *Tractatus logico-philosophicus*, trad. G. Gaston Granger, Paris, Gallimard, rééd. «Tel».
- WOOLF, V. (1929 [1927]), *La Promenade au phare*, trad. M. Lanoire, Paris, Stock, rééd. LGF, «Le Livre de poche Biblio».
- (1937 [1931]), *Les Vagues*, trad. M. Yourcenar, Paris, Stock, rééd. LGF, «Le Livre de poche Biblio».
- (1951 [1931]), *The Waves*, Londres.
- (1972 [1937]), *The Years*, Londres.
- (1974 [1927]), *To the Lighthouse*, Londres, Penguin Modern Classics.
- (2004 [1937]), *Les Années*, trad. G. Delamain, revue par C.-M. Huet, Paris, Stock, 1938, rééd. Mercure de France, «Bibliothèque étrangère».