



HAL
open science

Credo

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. Credo. R. Bourkhis, M. Benjelloun (dir.). La Phrase littéraire, Academia-Bruylant, p. 154-172, 2008, coll. "Au coeur des textes" n° 15, 978-2-87209-914-6. hal-01676914

HAL Id: hal-01676914

<https://hal.science/hal-01676914v1>

Submitted on 6 Jan 2018

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.

Au cœur des textes

Ridha Bourkhis
et Mohammed Benjelloun
(dir.)

**La phrase
littéraire**

ACADEMIA
A B
BRUYLANT

CREDO

Joël JULY

« lorsque je considère que je doute, [...] je suis une chose incomplète et dépendante [...] »

(Descartes, *Méditations*, Méditation quatrième, Coll. « 10/18 », p. 217)

La phrase, notion qui concerne la grammaire, sans être tout à fait délimitée et déterminée par la linguistique, trouvera-t-elle davantage de partisans en s'affublant de l'épithète littéraire ? Ce serait très étonnant ; c'est pourquoi il nous paraît particulièrement stimulant de s'y risquer. Comme tout se définit par opposition, il faut bien essayer de chercher contre quoi peut se tenir cette phrase littéraire. S'il existe en effet une phrase typiquement littéraire, c'est qu'il existe une phrase qui ne l'est pas, qu'elle le veuille ou non... c'est-à-dire une phrase sans intention aucune (est-ce possible ?) ou une phrase échouée, qui, si elle avait le désir de devenir¹ littéraire s'y serait mal prise, n'aurait pas senti qu'il existait des codes, des principes, des présupposés, qu'il conviendrait alors de mettre au jour.

Derrière ce raisonnement proche de l'absurde, qui prend des tournures ironiques et se bat la coulpe, on pourrait néanmoins découvrir des possibilités ; soit que les critères de littéarité sont internes à la phrase, littéraux, soit que la phrase se démarque grâce à une relation particulière avec ce qui l'entoure et qui la produit. Pour garder, dans l'esprit, une terminologie propre à la grammaire et à la lexicologie, on pourra parler de critères endocentriques ou exocentriques.

¹ Ce verbe introduit déjà, peut-être à tort, une notion de postérité. Et c'est vrai qu'il serait tentant de simplifier le problème en rappelant que la littéarité est avant tout le fruit d'une reconnaissance sociale ; reconnaissance qui ne vient qu'*a posteriori* et situe donc la littéarité bien au-delà de la phrase, du texte, voire de l'œuvre.

1. Critères endocentriques

Piste de la rareté : la phrase littéraire est une phrase qui n'est pas courante, qui n'est pas banale, donc qui, pour ce faire, contiendrait des éléments de construction permettant de la distinguer de toute autre phrase qui n'a pas pour souci de se faire remarquer et de sortir de la fonction informative du langage. La phrase littéraire, si elle veut être indiscrète et voyante, doit obligatoirement s'appuyer sur des facteurs d'ordre et de construction, tels que l'inversion, le parallélisme, l'hyperbate, l'anacoluthie. Mais nos exigences définitives se perdent devant autant de possibilités, diversement fréquentées d'ailleurs par la littérature. Si l'inversion et le parallélisme sont forcément rares hors du champ de la littérature (voire hors du strict domaine poétique), l'hyperbate et l'anacoluthie sont monnaie courante dans la prose ordinaire de M. Jourdain. Dans une définition qu'il propose du mot « texte », Michel Arrivé croit justifié de conclure : « L'expérience a montré qu'aucun des traits qui caractérisent le fonctionnement des textes littéraires n'est absent des textes non littéraires » (*Grand Dictionnaire de la langue française*, Paris, Larousse, 1978, p. 6046).

Piste de l'opacité : la phrase littéraire est celle qui résiste au premier examen, à l'intelligence, à l'interprétation univoque, celle qui se nourrit d'ambiguïté. C'est bien sûr par excellence la phrase surréaliste, la phrase à trope ou la phrase absurde. Mais ce facteur-là exclurait du domaine littéraire toutes les phrases simples (aussi bien au sens grammatical qu'au sens lexical ou bien rhétorique) qui trouvent justement leur force dans leur clarté. Ce qui se conçoit bien ne peut-il, au nez des classiques, contenir un parfum de littérarité ?

2. Critères exocentriques

Piste de la réception : la phrase littéraire est celle qui émeut son destinataire ou son récepteur indirect (lecteur, auditeur, spectateur). Elle s'oppose alors à la phrase sans intention dont nous nous moquions précédemment. Et comment croire qu'elle puisse, par elle-même, intrinsèquement contenir des éléments identifiables qui faciliteraient ou conditionneraient cette émotion ? Puisque cette émotion ne semble *a priori* survenir qu'à la suite d'une implantation contextuelle. Notre phrase littéraire se noie donc dans le cotexte, dans un ensemble de phrases (elles-mêmes plus ou moins littéraires) qui la préparent et la stimulent. Elle se fonde dans une situation que des éléments

contextuels viennent enrichir : mise en scène, voix, engagement, marquage autobiographique, place emblématique... C'est à ce compte-là que certaines formules minimales, banales et anodines pourront concourir dans la catégorie des phrases littéraires.

Piste de la création : la phrase littéraire est conçue pour dire le mieux, qu'elle joue sur l'économie ou la profusion, la simplicité ou l'opacité, la rareté ou la fréquence. Il s'agirait donc de l'apprécier sur un plan poétique. Or si nous retenons plutôt cette quatrième piste, nous risquons de satelliser une démarche qui se voulait au départ généraliste : si la phrase littéraire dépend de ce que son créateur a à dire, elle se met sous la dépendance de deux facteurs très larges qui sont d'abord le message, l'information, l'opinion et ensuite la sensibilité artistique de l'écrivain, son tempérament. Ne pouvons-nous pas alors unifier voire singulariser cette double variante ? N'y a-t-il pas, après tout, derrière chaque phrase un seul message et une seule sensibilité ? Un message qui touche à la nécessité (celle de dire) et une sensibilité unique qui touche à l'impudeur et l'impudence d'avoir osé dire, de s'être autorisé à dire : « Est auteur qui s'autorise. »². La phrase littéraire type doit alors incarner par elle-même le travail du créateur, du littérateur, fiable et faible, sincère dans son engagement mais subjectif dans son choix. Ne pourra donc être évaluée comme une phrase littéraire que l'expression variée de ce doute (ai-je raison ?) et de cette certitude (je dois le dire !). Ce sera notre choix, notre credo.

Procédons, à présent, par une démarche moins typologique et plus empirique, pour ne pas à nouveau la taxer d'absurde. Je cherche une phrase, une déclaration, qui n'appartient pas, de toute évidence, au domaine de la littérature, qui n'émane pas d'un grand écrivain et qui, pourtant, m'émeut comme une citation classique.

En 1996, l'actrice Annie Girardot se voit attribuer à la cérémonie des Césars du cinéma français une récompense pour son second rôle dans un film de Claude Lelouch *Les Misérables du XX^e siècle*. Annie Girardot avait reçu son dernier trophée en 1977, presque vingt ans auparavant, pour un premier rôle. Depuis, la comédienne préférée des français avait subi un « creux de vague » et un fort désaveu de la part des réalisateurs et des producteurs qui ne lui proposaient plus aucun projet. Sa montée sur scène pour recevoir son prix

² Nous empruntons ce jugement à l'écrivain, Geneviève Brisac, qui l'attribue à une grande dame, mal reconnue selon elle, de la littérature française : Germaine de Staël (*La Marche du cavalier*, Éditions de l'Olivier, 2002, pp. 32-33).

trahit son émotion ; émotion qui entrecoupera sa déclaration de nombreux silences :

Ça fait tellement longtemps. Je ne sais pas si j'ai manqué au cinéma français mais à moi, le cinéma français a manqué follement, éperdument, douloureusement ; et votre témoignage, votre amour me font penser que peut-être, je dis bien peut-être, je ne suis pas encore tout à fait morte.

À la fin de ces remerciements, aussitôt les derniers mots prononcés, en quelques secondes, le public se met debout pour applaudir l'actrice. Je suis moi-même séduit par la prestation et convaincu d'emblée que ces quelques tournures feront longtemps partie des « morceaux choisis ».

Or n'en doutons pas, Annie Girardot prononce ici un texte écrit à l'avance qui n'a rien de spontané, ni dans le vocabulaire choisi, ni dans la rythmique, très étudiée, instaurée par l'organisation des syntagmes et altérée par la voix. Une phrase improvisée pourrait-elle créer le même engouement et donner la même illusion de littérarité ? Sûrement oui, accidentellement ; et heureusement que cet accident reste rare, sinon quel avenir auraient eu nos écrivains ? Ce petit texte répond donc assez étroitement aux critères de réception que nous évoquions plus haut : d'une part le contexte immédiat, celui du spectacle, amplifié par la solennité de la soirée, le prestige d'une récompense décernée, la stature de la comédienne ; d'autre part un contexte plus diffus, celui de la situation pathétique d'une actrice déchuée, toujours appréciée du public et pour laquelle les « professionnels de la profession » (dixit Jean-Luc Godard) s'aperçoivent tout de même qu'elle a résisté au manteau de Noé sous lequel ils avaient voulu l'étoffer.

En outre, ces phrases préméditées ont un charme rhétorique qui frôle l'évidence : opposition phrase courte / phrase longue, indétermination du pronom démonstratif initial, parallélisme en chiasme, rythme ternaire en gradation des adverbes de manière, exagération métaphorique qui fait la chute. Le premier critère précité qui vise à l'éloquence et à la rareté de la phrase se trouve rassasié par une telle concaténation de procédés stylistiques.

Pourtant, à la loupe, ce qui me rend cette phrase particulièrement sympathique, c'est le décrochage syntaxique, la parenthèse, l'incidente insistante : « je dis bien peut-être ». Et c'est encore la piste de la création à laquelle je me vois obligé d'adhérer. Nul doute que la comédienne « cabotine » en disant et en redisant « peut-être ». Pourtant, est-elle si sûre en recevant ce César de définitivement revivre à l'écran ? Quand bien même elle le croirait

et tricherait, la brèche subjective que cette rectification introduit fait palpiter au cœur de la phrase une deuxième conscience, une conscience qui doute encore mais qui a préféré passer au-delà de ce pressentiment pessimiste pour prononcer son vœu de renaissance. Annie Girardot joue la carte de la pudeur et de l'humilité mais elle nous en met plein la vue : tirant à l'extrême la corde du pathétique, ébranlant nos mauvaises consciences de spectateurs infidèles, en mettant son amour du cinéma au-delà de ses rancœurs légitimes, en créant l'émotion par la duplicité de son message.

Ainsi, une introduction typologique comme un tâtonnement empirique m'amène à la postulation que de toutes les pistes à suivre, celle de la conscience créative est, selon moi, la plus fréquentable pour assurer le caractère littéraire d'une phrase. Or cette conscience ne se manifeste jamais de manière plus ostentatoire que dans le doute, l'un des aspects de la modalité épistémique. Lorsque l'énonciateur interrompt sa phrase pour affirmer son doute, pour en rendre compte au récepteur et faire de lui un témoin privilégié, il s'engage et se désengage à la fois, il offre et il reprend, il s'épanche et se rétracte. Il met son lecteur au plus près d'une démarche de création littéraire.

D'ailleurs, la phrase publicitaire, que l'on pourrait considérer à juste titre comme l'anti- « phrase littéraire » peut se décliner selon tous les autres critères : rare, elle joue souvent sur les échos phoniques, les effets rythmiques, les répétitions expressives. Opaque, elle manie la syllepse, la métaphore, l'oxymore, l'absurde, le paradoxe. Emouvante ou séduisante, elle amuse, attriste, choque, provoque, terrifie ; elle s'appuie d'ailleurs sur un cotexte patent, scénario dialogué ou langage visuel. En revanche, en ce qui concerne la quatrième piste de la subjectivité créatrice, elle s'oppose diamétralement à la phrase littéraire puisque par excellence elle devra toujours asséner et affirmer. Elle perdrait toute efficacité si elle se mettait à douter. Imaginez une « Badoît, eau de digestion peut-être légère », ou un « L'Oréal, parce que, si ça se trouve, je le vaux bien ».

Si nous opposons maintenant le littéraire au scientifique, c'est la même distinction qui creusera l'écart. Ce qui caractérise l'axiome, le théorème, le principe, c'est certes la logique de son énoncé mais aussi le mode péremptoire de son énonciation. Et cette évidence touche aussi les slogans scientifiques : « J'ai trouvé ». « Et pourtant, elle tourne ». Il faut les besoins d'une rime (littéraire) pour introduire un peu de doute au milieu de toute cette prétention de rigueur :

Le carré de l'hypoténuse / Est égal à, est égal à, si je n' m'abuse,
A la somme des carrés / Des deux au-autres côtés³.

Le surgissement littéraire provient donc d'une attitude particulière de celui qui pense. Il faut que le lecteur le surprenne en flagrant délit d'hésitation, pris en tenailles entre son besoin de s'exprimer, de « lâcher le morceau » et son inévitable faiblesse, son incertaine conviction ; entre orgueil et humilité :

Moi, l'héroïne, je crache dessus. Les mômes qui se piquent deviennent tous habitués au bonheur et ça ne pardonne pas, vu que le bonheur est connu pour ses états de manque. Pour se piquer, il faut vraiment chercher à être heureux et il n'y a que les rois des cons qui ont des idées pareilles. Moi je me suis jamais sucré, j'ai fumé la Marie des fois avec des copains pour être poli et pourtant, à dix ans, c'est l'âge où les grands vous apprennent des tas de choses. Mais je tiens pas tellement à être heureux, je préfère encore la vie. Le bonheur, c'est une belle ordure et une peau de vache et il faudrait lui apprendre à vivre. On est pas du même bord, lui et moi, et j'ai rien à en foutre. J'ai encore jamais fait de politique parce que ça profite toujours à quelqu'un, mais le bonheur, il devrait y avoir des lois pour l'empêcher de faire le salaud. Je dis seulement comme je le pense et j'ai peut-être tort, mais c'est pas moi qui irais me piquer pour être heureux. Merde⁴.

La richesse littéraire de ce texte ne vient certainement ni de sa cohérence, ni de son éloquence. Il nous émeut parce qu'il nous amuse (la candeur et la popularité de Momo, ses formules préfabriquées, ses maladresses stylistiques) et nous scandalise tout à la fois (quelle lucidité ! quelle leçon de réalisme !). Pourtant ce qui lui donne dans son entier de la profondeur, c'est d'une part sa cohésion et sa fluidité⁵, comme un crescendo musical, et d'autre part la double énonciation qu'il suppose et impose. Mohamed n'est pas seul à parler (à son destinataire inconnu jusqu'à la fin du roman). Derrière lui, la voix de Gary s'entend fort et elle dépasse le cadre thématique de la prise de drogue, et elle s'adresse pour le coup forcément aux lecteurs. Gary, le pessimiste combatif, discrédite notre idéalisme fleur bleue ; il dénonce chez nous l'insatisfaction

³ Chansonnette mnémotechnique pour calculer la longueur des côtés du triangle rectangle.

⁴ Romain Gary, *La Vie devant soi*, Mercure de France, Coll. « Folio », 1975, p. 90.

⁵ Le texte se déroule en quatre étapes, de longueur similaire, chacune constituée de deux ou trois phrases, elles, de longueur très variable : « Moi l'héroïne [...] Moi je me suis [...] Le Bonheur, c'est [...] J'ai jamais fait [...] ». Même si l'enchaînement de ces paquets de phrases n'est pas d'une grande cohérence, leur cadence et leurs glissements assurent la cohésion et la progression du paragraphe.

chronique, la quête chimérique d'un paradis artificiel confus et béat, le goût illusoire d'un bonheur prêt-à-porter. Pour l'ensemble du paragraphe, ce serait donc la piste littéraire de l'émotion qu'il faudrait accréditer. Mais dans ce texte en crescendo le point d'orgue est assuré par une phrase épiphonème nuançant le réquisitoire qui l'a précédée. Au dernier moment, avant la chute, Momo (et l'auteur) personnalise et adoucit de sa subjectivité ses affirmations à l'emporte-pièce : il « baisse d'un ton », il rentre les griffes et redevient l'enfant docile, aimant et impuissant que tous les autres personnages reconnaissent en lui.

Ce qu'il a dit, il l'a dit parce qu'il le pense et même s'il a tort. Alors il avoue cette possibilité d'erreur... par honnêteté ? Non, peut-être davantage pour afficher sa conviction et la mesurer à sa défaillance naturelle. Les mettre dans la même pesée (dans la même phrase) sur la balance, je crois.

Je crois, je le crois : en prononçant ce segment, j'infirmes la vérité de mon information mais je souligne sa possibilité. En même temps, je confirme ma préférence pour cette information plausible mais j'en souligne la subjectivité. Il s'agit à la fois d'un pacte de défiance vis-à-vis de ma perception des événements mais d'un acte de foi vis-à-vis de mon récepteur. Or, c'est justement l'attitude symptomatique de l'écrivain. Jean Ricardou, théoricien et néanmoins praticien du Nouveau roman, parle de ce pouvoir « oraculaire » que l'on accorde à l'écrivain (qu'il s'octroie aussi bien) mais c'est pour mieux le dénoncer par la suite :

Or, loin de ce mystique personnage tout-puissant qui projetterait sur la feuille, avec un bonheur inégal, tel sens dont il aurait la propriété, l'écrivain est peut-être celui qui, par l'écriture, se lie si étrangement au langage qu'il se trouve aussitôt immensément démuné et de soi et du sens. Par cette expropriation immédiate, qu'on pourrait qualifier *expérience même de l'écriture*, ce n'est plus en position maîtresse qu'il se trouve engagé. [...] Quand il écrit, le langage n'est pas un instrument qui lui permet de communiquer plus ou moins bien tel sens antécédent, c'est une étrangeté qui le divise, l'évide, le transforme (*Le Nouveau Roman*, Paris, Le Seuil, Coll. « Écrivains de toujours », 1978, p. 15).

Ricardou parle alors d'une incompétence de l'écrivain, qui vient concurrencer simultanément ce pouvoir oraculaire. Car, par elle-même, la langue ne ment pas, n'hésite pas. Quand je dis qu'il est cinq heures, j'élimine sans le moindre scrupule les milliers d'autres secondes que compte une journée. Toute proposition du locuteur a valeur de vérité et si elle émet des « à-peu-près », la langue à nouveau les fige. Si je dis : « Il est cinq heures, je

crois », on traduira par une nouvelle vérité : il n'est pas sûr qu'il soit cinq heures... et c'est tout ! Rien sur les motifs qui m'empêchent de l'assurer, rien sur la dose de probabilité qu'il soit effectivement cinq heures, rien sur l'appréhension que me fait espérer ou redouter cette heure marquée, rien sur mon ennui, mon impatience, ma paresse, ma faim. Cette langue qui maltraite les frissonnements de ma conscience, il revient à l'écrivain de la destituer et de la violenter. Or ne serait-ce que grâce à la précision « je crois », des espaces de manœuvre se sont ouverts derrière la vérité toute crue. Dans son *Petit traité sur Méduse* (1993), Pascal Quignard semble, en bon artisan, confirmer cette théorie de l'écrivain dont la principale mission serait de remettre en question, par le style, son autorité :

Personnellement je conviens que ce que je recherche en écrivant est la défaillance. [...] C'est cette possibilité de m'absenter de toute saisie réflexive de moi-même par moi-même dans l'instant où j'écris. [...] C'est parvenir de nouveau, grâce à la défaillance, jusqu'à la berge du langage (Coll. « Folio », 2002, p. 95).

Ce doute obligatoire, attitude symptomatique de l'écrivain est peut-être aussi la posture nécessaire de tout individu et c'est en cela qu'elle touche le lecteur plus qu'une autre (certitude, ordre, volonté, postures fanfaronnes de l'énonciateur qui pourront impressionner le destinataire sans pour autant l'émouvoir). Animal savant, l'homme a une connaissance superflue, un savoir en trop. Il est doté de la capacité de réfléchir la réalité et cette faculté de compréhension l'encombre, le complexe voire le rend fou. Il doit donc s'en libérer en rendant compte de son savoir et de sa perception mais simultanément il ne peut faire autrement que de manifester la fragilité que cette intelligence engendre. Tirailé entre sa perception fiable et son goût de l'illusion, il préfère mettre ses certitudes au conditionnel. Peut-être ne se tolère-t-il que dans le doute, attitude qui le rassure et le purifie. Face à l'haute supériorité du savoir, l'homme découvre la liberté et la « puissance de [se] défier » (cf. Alain, *Idées*, [1939], 1983, Flammarion, Coll. « Champs », p. 100). Aussi, dans toutes ses très nombreuses acceptions, le verbe « croire » connote l'espoir.

En étudiant récemment *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, nous nous sommes amusés à chercher toutes les occurrences du verbe « croire » ou de l'adverbe « peut-être » dans le roman⁶. Le résultat est édifiant et Duras met en place une véritable technique littéraire. Jacques Hold, le

⁶ Les références aux pages du roman se feront à partir de l'édition de poche Folio.

narrateur du roman reste inconnu du lecteur pendant tout le premier tiers du livre. Pourtant, il ne cesse dès le démarrage confus et aléatoire de l'intrigue de montrer la nécessité de l'enquête qu'il semble mener sur la protagoniste du roman, Lola Valérie Stein, la folle de S. Tahla, abandonnée par son fiancé un soir de bal. Mais ce qui devient très vite une démarche paradoxale pour le lecteur, c'est que Jacques Hold nie ou tout du moins remet en question les témoignages qu'il a pu puiser, les déclarations qui lui ont été faites, les observations auxquelles il s'est livré. Et derrière lui, c'est Duras qui joue avec nos nerfs car Jacques Hold ne s'affirme en rien comme un détenteur de la vérité. Il doute et multiplie les formules atténuées :

Et peut-être Lol a-t-elle peur, mais si peu, de l'éventualité d'une séparation encore plus grande d'avec les autres (chap. VI, p. 63).

Parmi les dizaines d'occurrences de la locution adverbiale « peut-être » sous la plume de Jacques Hold (Coll. « Folio », p. 21, 64, 83, 127, 146, 147, 169, 171, 175, 177), nous choisissons celle-ci parce qu'elle montre l'instabilité continue du jugement que porte Hold sur Lol V. Stein. Ici, la peur de Lol est évaluée (« si peu ») alors même qu'elle est mise en cause. Nous avons à la fois la question et la réponse : Lol a-t-elle peur ? Si peu.

La fréquence des « peut-être » contribue à donner à l'œuvre son caractère oral, approximatif et du même coup problématique et métaphysique : c'est un roman en train de se construire et un roman dans lequel le narrateur tente de reconstruire les événements dont il doute et dont il donne à douter aux lecteurs ; d'où ce tâtonnement verbal. C'est d'ailleurs aussi un roman qui montre l'inadéquation du langage : tout a besoin d'être confirmé (démenti) ou atténué, tant les mots qui diraient correctement les choses sont absents et tant il faut utiliser à la place des substituts impropres, des pis-aller qu'il convient de nuancer, d'expliquer, de reformuler. Dans cette comédie du langage que se livrent les personnages et à laquelle s'adonne aussi le narrateur envers nous, Duras élimine toutes les certitudes.

La modalité épistémique, celle des trois modalités logiques qui marque dans l'énoncé le savoir du locuteur (*certain, plausible, vraisemblable, contestable*), se reflète également dans l'emploi massif du verbe « croire », qui rend tangible un doute préexistant et apparaît une cinquantaine de fois dans le roman⁷.

⁷ Pour un relevé exhaustif, lire J. July, « L'interrogation comme ressort essentiel à l'intrigue », in *Lectures de Duras*, sous la dir. de B. Blanckeman, 2005, Presses Universitaires de Rennes, pp. 139-175.

Trions quelques-uns des emplois les plus éloquentes et donc, d'un point de vue endocentrique, les plus littéraires :

Je ne crois plus à rien de ce que dit Tatiana, je ne suis convaincu de rien. [...] Je vais donc chercher [Lol], je la prends, là où je crois devoir le faire [...] (chap. I, p. 14).

Dès les premières pages du roman, le narrateur incompétent s'affiche en victime des témoignages que les autres personnages lui confient à propos de la personnalité de Lol V. Stein. Alors, sans conviction, l'histoire fonde ses origines dans l'anecdote du bal de T. Beach, lorsque le fiancé de Lol, Michael Richardson, lui fut ravi et que ce vol sentimental la plongea dans un éblouissement et une absence. Cet événement fondateur devient un point de départ nécessaire (« devoir le faire ») mais arbitraire (« je crois devoir »). À partir de là, l'ensemble du roman va se dérouler dans une obligation fatale mêlée à un doute récurrent.

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister (chap. IV, p. 48).

Cette phrase longue et d'un niveau de langue soutenu intervient dans une des pages les plus célèbres et difficiles du roman, celle où Marguerite Duras évoque l'idée⁸ qu'un mot, indicible, douloureux et de toute façon absent, inexistant ou introuvable, aurait pu changer le cours des événements. À cette complexité conceptuelle, la phrase ajoute des ambiguïtés grammaticales : quel statut faut-il donner au mot « comme » ? comparatif, causal, exclamatif, aucun peut-être... N'est-il pas un simple moyen de raccorder par un solécisme les deux occurrences du verbe « aimer » ? De fait, le narrateur se berce d'illusions mais il n'ose pas les donner pour acquises. Rompant avec le pacte tacite du narrateur omniscient qui juge, sait et refuse souvent de se remettre en question, Jacques Hold maintient ses personnages partenaires dans une vérité tremblotante :

Je crois voir ce qu'a dû voir Lol V. Stein (chap. VI, p. 59).

Le doute devient parfois vertigineux pour le lecteur lorsque l'hypothèse imposée par le verbe « croire » se trouve, comme ici, redoublée par l'éventualité du verbe « devoir » (Il ne s'agit certainement pas d'un obligatif).

La robe de Lol, à l'inverse de Tatiana, je crois, prend son corps de près et lui donne davantage encore cette sage raideur de pensionnaire grandie (chap. XIV, pp. 147-148).

⁸ Idée de Lol, bien entendu médiatisée hypothétiquement par Jacques Hold.

La phrase littéraire doit nier l'évidence de ce qu'elle profère. C'est encore pour elle un moyen, plus expéditif que la figure de construction, d'échapper au truisme et à la banalité et de plonger dans l'opacité paradoxale que l'on peut (ou doit) attendre d'elle. Ici le doute, exprimée par une incidente⁹, s'attaque même aux perceptions sensorielles, en tous les cas à une interprétation liée au témoignage des sens. Le choix de l'incidente, parataxique et mobile, invite le lecteur à ne faire porter le doute de Jacques Hold que sur le syntagme qui précède cette incidente, soit la comparaison avec Tatiana. Mais rien n'est sûr dans cette construction sans subordination et nous reviendrons très vite sur ses atouts ambigus.

Je l'ai plaquée contre moi, elle ne résiste pas, personne ne nous remarque je crois (chap. XIV, p. 155).

La détermination farouche de Jacques Hold s'exprime à travers la juxtaposition des trois premières propositions indépendantes, quasiment identiques en volume syllabique. Le narrateur joue ici à l'amant volontaire qui se permet sans vergogne une privauté. Mais il ne peut leurrer le lecteur trop longtemps et son geste viril est quasiment annulé par son doute final, qui peut-être cherche à traduire son inquiétude. Alors qu'il était sûr de ne pas avoir été remarqué, tout à coup, au moment de nous offrir l'information, en l'écrivant, il est rattrapé par sa conscience morale et sa discipline bourgeoise : il n'est finalement pas sûr que personne ne les ait surpris mais il espère bien ne pas s'être compromis aussi bêtement.

[Lol] croyait qu'un temps était possible qui se remplit et se vide alternativement, qui s'emplît et se désemplit, puis qui est prêt encore, toujours, à servir, elle le croit encore, elle le croira toujours, jamais elle ne guérira (chap. XIV, p. 159).

Dans cette phrase, le verbe « croire » bascule complètement dans le domaine de l'erreur de jugement. Une connotation le tire vers l'illusion puisque Lol V. Stein ne pourrait guérir et recouvrer la raison qu'à la condition qu'elle croie enfin à un temps linéaire dans lequel ce qui est passé est définitivement révolu.

⁹ Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Belin, p. 21 : « C'est une proposition intercalée dans l'énoncé, parfois rejetée en début ou en fin de phrase, qui commente l'énoncé où elle s'insère, et porte souvent sur son énonciation. Ce décalage énonciatif est marqué à l'oral par des pauses et une intonation distincte, à l'écrit par la ponctuation (virgules, tirets) ».

Je lui ai demandé de ne pas rentrer tout de suite, qu'il était tôt, que Tatiana pouvait attendre. Envisagea-t-elle la chose ? Je ne le crois pas (chap. XVIII, pp. 190-191).

Nous sommes à la toute fin du roman : Jacques Hold a accompagné Lola sur les lieux du ravissement perpétré plus de dix ans en arrière, il y est devenu l'amant occasionnel, reproduisant la triangulation d'antan en inversant les rôles, puisque Jacques Hold est d'abord l'amant attiré de Tatiana Karl. Il a ainsi permis à Lol de retrouver une place de choix, le rôle de la ravisseuse, d'Anne-Marie Stretter. Pourtant, Lol n'est pas guérie puisqu'elle préfère éternellement à cette place, celle de la voyeuse éblouie dans le champ de blé. À la fin de l'aventure, Jacques Hold ne peut toujours rien affirmer. Lol a-t-elle pris conscience qu'une autre place lui était offerte désormais, dans ce nouveau triangle ? Jacques Hold est loin d'être sûr qu'elle l'ait même envisagé.

Le verbe « croire » ainsi égrené dans l'œuvre à tous les temps, tous les modes, toutes les personnes fait germer l'instabilité créatrice, gage de littérarité. Davantage le verbe « croire » se retrouve à toutes les places : en verbe moteur ou en auxiliaire modal, en principale ou en subordonnée, en question ou en réponse, dans une parenthèse modalisatrice plutôt relâchée (p. 155) ou une locution soutenue (p. 48). Abasourdis par le fait d'une modalité épistémique que Duras fait peser sur l'ensemble de l'œuvre, les personnages croient ou ne croient plus, ils ne croient pas, ils pensent, ils devinent, ils imaginent, ils inventent... et chaque phrase rend compte à son niveau de ces incertitudes fondatrices. Toute l'œuvre de Duras est d'ailleurs plongée dans un doute, une remise en question systématique des savoirs et des perceptions des narrateurs, ce qui confère à cette œuvre, dès les premiers romans, un flou psychologique. *Un barrage contre le Pacifique*, dès 1950, multiplie la locution adverbiale « peut-être », jusqu'à la rendre entêtante. On la retrouve parfois jumelée à d'autres tournures qui marquent l'incertitude du narrateur extérieur ou des personnages (la mère, Suzanne, Joseph, M. Jo) :

Car si pendant quelques années seulement, les enfants de la plaine avaient cessé de mourir, la plaine en eût été à ce point infestée que sans doute, faute de pouvoir les nourrir, on les aurait donnés aux chiens, ou peut-être les aurait-on exposés aux abords de la forêt, mais même alors, qui sait, les tigres eux-mêmes auraient peut-être fini par ne plus en vouloir (Coll. « Folio », p. 119).

Nous avons signalé un peu rapidement à propos des exemples durassiens combien le doute gagnait en ambiguïté et en subjectivité

lorsqu'il était exprimé incidemment dans la phrase, comme entre parenthèses, par une proposition indépendante. C'était le cas des deux premiers exemples tirés de la très longue et très dense section XIV du roman. En effet, si le verbe « croire » occupe la place initiale et commande, en pivot ou à l'aide d'une conjonction de subordination le reste de la phrase, il n'a pas la même portée. D'abord, il n'a pas la même mobilité et fait peser le doute sur l'intégralité de la proposition subordonnée sans pouvoir cibler l'un des syntagmes comme étant celui, précisément, sur lequel porterait l'hésitation du sujet. Ainsi, pour reprendre Duras, il y aurait une grande différence entre la phrase de Hold obtenue et une variante qui serait : « Je l'ai plaquée contre moi, elle ne résiste pas, je crois, personne ne nous remarque ».

Ensuite, le verbe « croire », en position motrice, n'a pas toujours le même sens, tant s'en faut. Il peut y exprimer un acte de foi, où le doute n'est, au contraire, pas permis :

Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit¹⁰.

En résumant sa croyance à une égalité mathématique, Dom Juan s'inscrit en plein libertinage de pensée. Et ce qu'il remet en question, c'est justement tout le reste, tout ce que la raison ne saurait prouver, et notamment la religion, et la morale qui y est attachée. Il en serait allé tout autrement s'il avait dit à Sganarelle : « Deux et deux sont quatre, je crois »¹¹. D'ailleurs l'emploi de

¹⁰ Molière, *Dom Juan*, Acte III, scène 1.

¹¹ Molière semble emprunter au départ cette formule à Descartes qui ménage d'abord, dans la première *Méditation philosophique*, une restriction à son doute volontaire : « Car soit que je veille, ou que je dorme, deux et trois joints ensemble formeront toujours le nombre de cinq » (Coll. « 10/18 », p. 175). Mais un peu plus loin, Descartes revient sur l'égalité en adoptant un doute plus méthodique, plus systématique, qui l'obligera à réinvestir sa foi : « je me trompe toutes les fois que je fais l'addition de deux et de trois ». Dom Juan, au contraire en reste à cette vérité-là puisqu'elle s'oppose aux faussetés morales contre lesquelles, avec plus au moins d'opportunisme et de conscience, il est en train de combattre. Un nouveau doute sur des formules mathématiques simplistes et généralistes, et notamment le *topos* « $2 + 2 = 4$ », apparaîtra beaucoup plus tardivement en littérature : chez l'élève de « Page d'écriture » de Jacques Prévert, chez l'élève d'Eugène Ionesco dans *La Leçon*, chez le narrateur personnage des *Grands chemins* de Jean Giono (« Il ne s'agit plus de faire les fiers avec ce que l'on a appris à l'école primaire. Faire passer que deux et deux font cinq vous chatouille

« croire » dans un sens religieux possède une construction grammaticale différente et, en incidente, l'on aboutirait à la phrase suivante, peu littéraire pour le coup : « Deux et deux sont quatre, j'y crois ».

Comparons donc seulement ce qui peut l'être, c'est-à-dire les cas où « je crois » placé en moteur de phrase est déjà employé dans l'acception « tenir quelque chose pour possible » et non pas « tenir quelque chose pour certain ». Et contentons-nous des cas où leur emploi est contextuellement distinct puisqu'il y a, de par ce double sens, une possible collusion¹².

Dans de nombreux cas, il y a, sauf au niveau de la qualité de la langue, une complète égalité entre la phrase où « je crois » est le constructeur et la phrase où « je crois » se rattache sans subordination à l'information principale. Dire « Je crois que le dîner sera servi à vingt heures » équivaut à toutes les autres possibilités suivantes :

Je crois, le dîner sera servi à vingt heures.

Le dîner, je crois, sera servi à vingt heures.

Le dîner sera servi, je crois, à vingt heures.

Le dîner sera servi à vingt heures, je crois.

Il est difficile de penser que le doute soit plus intense ou se pourvoit de la moindre valeur particulière dans l'une des quatre variantes avec incidente plutôt que dans la phrase grammaticale de base. Mais en sortant des informations vérifiables pour accéder au domaine des sentiments et des impressions, la transformation grammaticale n'est plus si anodine. « Je crois que je t'aime » fait davantage penser à une litote qu'expliqueraient la gêne, la pudeur, l'inexpérience mais pas l'incertitude. La passion du locuteur n'est aucunement remise en cause, au contraire elle prend de l'étoffe dans cette nuance hésitante qui ne l'entame pas. En revanche, « Je t'aime, je crois » reste

drôlement sous les bras »). Winston Smith dans *1984* ou Amélie Nothomb dans *Péplum* résisteront difficilement à la formule « $2 + 2 = 5$ ». Jean Tardieu innovera dans « Monsieur Moi » (in *Théâtre de chambre*) avec une variante parodique : « Deux plus deux Poum ! ».

¹² La collusion existe depuis l'élimination progressive en langue du Moyen Âge du verbe « cuidier » (issu de « cogitare » / penser). C'est lui qui signifie plutôt « penser à tort » alors que le verbe « croire » (issu de « credere ») se réserve davantage pour les cas où l'adhésion se fait dans la confiance et la raison, comme le prouve le *credo* des Apôtres ou les dérivés morphologiques tels que « crédit » et « accréditer ». La disparition de « cuidier » offre au verbe « croire » une formidable polysémie qui embarrasse bien souvent les lexicographes.

dans le domaine étroit du doute : doute sur la qualité de l'amour ou sur la reconnaissance du sentiment. C'est de toute façon un défaut de confiance chez l'amoureux, qui ne se reconnaît pas un savoir suffisant pour affirmer sereinement et solennellement sa passion. Ce sera par exemple une phrase possible dans la bouche du Chinois, le héros de *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras :

Je me suis mis à être amoureux de toi peut-être (Gallimard, 1991, Coll. « Folio », 1993, p. 72).

Cet aveu du Planteur du Nord enrichi n'est pas une question. Il est adressé « tout bas » à l'enfant, qui, prise de crainte, se taira. Et que répondre à une telle tournure ? Qu'en attendre ? L'acquiescement sous la forme « moi aussi », préconisé par Roland Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux* paraîtrait incongru. L'incidente « je crois » comme la locution « peut-être » en hyperbate devient donc une nuance considérable qui remet en question tous les multiples procès de la phrase et le poète saura jouer avec sa duplicité :

J'ai tant rêvé de toi que mes bras habitués en étreignant ton ombre à se croiser sur ma poitrine ne se plieraient pas au contour de ton corps, peut-être (Robert Desnos, *Corps et biens*, « J'ai tant rêvé de toi », Coll. « Poésie/ Gallimard », 1930).

La locution finale, particulièrement bien détachée, se rattache-t-elle au verbe « rêver » ou au verbe « plier » ? Faut-il y voir une simple minimisation de leur affirmation qui souligne le défaitisme du locuteur ou une profonde remise en question qui permet une lueur d'espoir au poète ?

Pour aller plus loin, l'incidente postposée ne se contente pas de déséquilibrer l'assertion, elle peut agir comme une nuance essentielle qui rectifie et annule en grande partie la vérité première. C'est pour cette raison que très fréquemment elle est un ressort ironique puissant. Dégagée en fin de phrase, faible en volume syllabique, elle cherche à passer inaperçue et peut donc aisément détenir la marque subjective de l'énonciateur, qui contredit l'information qu'il avait préalablement délivrée. Elle peut à elle seule détenir la trace sensible de la raillerie implicite :

Ce maudit animal vient prendre sa goulée
Soir et matin, dit-il, et des pièges se rit ;
Les pierres, les bâtons y perdent leur crédit.
Il est Sorcier, je crois. [...]
(Jean de La Fontaine, *Fables*, IV, 4, « Le jardinier et son seigneur »)

LISETTE : Eh bien ! si ce valet n'a rien dit, à la bonne heure ; il ne faut pas vous emporter pour le justifier ; je vous crois, voilà qui est fini ; je ne m'oppose pas à la bonne opinion que vous en avez, moi (Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, 1730, Acte II, scène 7).

Vous eussiez préféré, je vous retrouve là,
 Qu'il fût mort en héros. Madame
 Oui, c'eût été peut-être plus noble, je le crois,
 Que de mourir d'amour. Madame (Barbara, « Madame », 1968, Album *Le Soleil noir*, vers 17-20).

S'il y a une commodité rimique chez Barbara et certainement métrique chez La Fontaine, la charge ironique des incidentes, dans les deux cas, prouve qu'elles ne sont pas contingentes sous la plume des deux poètes. Le fabuliste rapporte les propos d'un simple jardinier qui cherche à intéresser son seigneur à ses misères maraîchères. Le bonhomme croit-il vraiment à l'ensorcellement du lièvre qui ravage ses cultures ? Si oui, ce « je crois » traduit sa stupidité, incapable qu'il est de ne pas attribuer à des diableries le premier avatar venu. Si non, il trahit sa malice : l'incidente, d'ailleurs, stimule la réponse du seigneur :

[...] Sorcier ? Je l'en défie

qui, piqué, propose immédiatement des grandes manœuvres pour venir à bout du rongeur. Le doute du jardinier sur la véritable nature du lièvre qui le tracasse accentue la satire des relations dominant/dominé et complète le portrait du jardinier. L'incidente, par le biais d'un éventuel trait ironique, nous ramène aux phrases opaques, en tous les cas économes. Dans la chanson de Barbara, le chanteur est une jeune femme qui écrit à la mère de son ancien amant, jeune homme de bonne famille, qui n'a pas supporté qu'on lui refuse d'aimer et en est mort, suicidé peut-être. Leur contact épistolaire se fait apparemment plusieurs années après le décès. En écrivant entre parenthèses « je vous retrouve là », la locutrice précise implicitement les mœurs bourgeoises de sa destinataire ; alors, que dire du « je le crois » qui semble *a priori* annuler le doute léger instauré par la locution « peut-être » dans la même affirmation ? Tout repose sur la valeur à donner à l'adjectif « noble ». Qu'une mort au combat soit plus aristocratique qu'un suicide, c'est sûrement la pensée de « Madame ». Mais Barbara dans « A mourir pour mourir » (1965), trois ans auparavant, chante :

Il est d'autres combats que le feu des mitrailles
 On ne se blesse pas qu'à vos champs de bataille.

Il paraît donc plus raisonnable de penser que cette incidente est moins une conviction qu'un doute. L'épistolière la rajoute comme une formule de politesse protocolaire et mondaine qui cherche par en dessous à enfoncer le couteau dans la plaie du deuil. L'ironie est attestée dès que l'on a senti combien la cantrice et sa destinatrice étaient moralement opposées et combien leurs contentieux étaient lourds. La réplique de Lisette, sortie de la prose habituelle du marivaudage, a de quoi irriter Silvia, la maîtresse déguisée, tant elle regorge de malice. La soubrette feint la capitulation avec son aveu de confiance « je vous crois ». Mais dès la phrase suivante (c'est-à-dire la nouvelle unité séparée par un point-virgule), elle récidive, finaude, et prend sa revanche, en extrayant en fin de phrase le pronom sujet sous forme tonique ; preuve flagrante de son insubordination et accusation indirecte à l'encontre de sa patronne.

Dans ces trois cas, c'est le personnage lui-même (le bonhomme, la soubrette, la cantrice) qui peut jouer sur la dose d'incertitude réelle ou de doute feint qu'il verse dans son incidente. Mais, comme je l'évoquais avec l'exemple de Gary, il faut signaler également la double énonciation qui saura profiter de la brèche flottante que constituent les syntagmes dubitatifs. En effet, si cette double énonciation est possible dans une narration fictionnelle, elle est de rigueur, contrainte et forcée, dans le discours théâtral. Passons de Gary à Jarry. Ainsi, lorsqu'il vient récolter les impôts chez les paysans, le père Ubu, fraîchement autoproclamé souverain de Pologne, veut absolument faire preuve d'autorité pour faciliter son enrichissement. À cette fin, il menace le vieux Stanislas Leczinski :

Cornegidouille, je suis le roi peut-être ! (Ubu roi, III,4)

La locution adverbiale dans la bouche du Père Ubu est détournée de son sens traditionnel. Placée à la fin d'une phrase au rythme exclamatif, elle correspond à une litote. Ubu, par ce moyen, souhaite asseoir son autorité et mettre en respect ses sujets récalcitrants. Il affirme sa souveraineté. Pourtant, comiquement, Jarry fait entendre la valeur première de la locution adverbiale, celle qu'aurait permise une intercalation entre la copule et l'attribut : le doute ; et la phrase prend par conséquent une tournure ironique dont Jarry est l'énonciateur, le spectateur son complice et Ubu la cible.

Les vertus qu'il faut accorder à ces structures adverbiales de la phrase que sont « je crois » et « peut-être » tiennent aussi à la grammaire de texte. En tant que locutions adverbiales, elles relèvent parfois d'une modalisation intraphrastique, comme beaucoup d'exemples qui précèdent, mais elles peuvent

aussi sortir de l'énoncé pour caractériser l'énonciation et établir, par sous-entendu, une connivence pragmatique. C'est d'ailleurs leur statut lorsqu'elles servent de réponse (pièdre) à une question posée par l'interlocuteur. Voyons le cas à travers la tirade des « Non merci » dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (Acte II, scène 8). Alors que son ami et confident Le Bret s'étonne que Cyrano n'ait pas accepté la proposition qui vient de lui être faite de servir Richelieu, le Cadet de Gascogne assène une série d'infinitifs qui décrivent les courbettes qu'il aurait dû faire en acceptant ce mécénat puis il enchaîne, toujours à l'aide d'une énumération de verbes à l'infinitif, par le code de conduite qu'il s'est fixé : poésie, panache et liberté de pensée. La tirade se termine par l'alexandrin célèbre :

Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul ! (vers 1015)

Faut-il considérer la locution « peut-être » comme un adverbe de phrase ? À travers elle Cyrano exprimerait son incertitude d'accéder à une haute position sociale ; il ne serait pas tout à fait confiant dans son avenir ; il l'espérerait élément néanmoins ! Or toute sa tirade a montré combien il était conscient du sacrifice de carrière qu'il préférerait faire par souci d'indépendance. Cyrano ne doute pas un seul instant de son piteux destin et l'adverbe d'élément à connotation péjorative « bien » devant l'adjectif (adverbial lui aussi, en pendant de la construction symétrique « tout seul » qui termine le vers) le confirmerait aux plus sceptiques. « Peut-être » ne veut absolument pas dire ici « on ne sait jamais » ou « Qui vivra verra ». On pourrait alors se contenter d'une interprétation ironique de ce doute feint ; Cyrano pratiquerait l'autodérision, d'ailleurs il est coutumier du fait et se « les sert [lui]-même » assez volontiers. En disant « peut-être », il mettrait au contraire en évidence le grand risque qu'il court de stagner. Mais alors il s'agirait moins d'une prise de position personnelle que d'une transcription de la pensée de son ami Le Bret. Est incluse dans cette formule courte une cheville de l'argumentation, une concession qui pourrait se traduire par une phrase longue comme « peut-être que tu as raison ». La locution « peut-être » met donc ici en écho toute une réflexion sous-jacente, comme le prouve sa place stratégique juste avant la conjonction adversative « mais ». Derrière elle, il y a la prise en compte de l'avertissement initial de Le Bret et de toute la réponse que la tirade de Cyrano y a apportée.

Tous ces cas pourraient être évidemment dupliqués. Leur variété, en genre¹³, en style et en intention, prouve les ressorts infinis de l'incidente dubitative. Et ils me ramènent à l'idée que l'apparition inopinée du doute dans une phrase (subjectivité, précaution, sincérité feinte, sous-entendu persuasif...) crée cette tension interne propre à rendre compte de l'activité créatrice. Cette palpitation hésitante mime le métier d'écrivain, ce tâtonnement de la conscience qui aspire à la révélation tout en laissant transpirer son tempérament névrotique¹⁴.

¹³ Je n'ai pas tout à fait la place de relever par exemple les très fréquentes utilisations de la locution « peut-être » chez un poète en vers libres comme Eugène Guillevic : 13 occurrences dans le recueil *Terraqué* (1942), 14 dans *Du domaine* (1977) – dès le très célèbre poème liminaire « L'armoire était de chêne... », alors que les « quanta » guilleviciens sont très brefs, cherchent l'essentiel et pourraient ne pas s'embarasser des nuances épistémiques. Je préfère signaler à cette place de l'exposé une nouvelle possibilité ludique des emplois de la formule « je crois » dans la poésie versifiée ou en tous les cas mesurée. Il s'agit de placer la formule incidente en fin de vers où elle vient mettre en doute ce qui précède, mais, en commençant aussi le vers suivant par un « que » conjonctif, le poète fait aussi du « je crois », par un contre-rejet inattendu, le pivot modalisateur de la proposition qui vient :

« Oh je voudrais tant que tu te souviennes

Cette chanson était la tienne

C'était ta préférée je crois

Qu'elle est de Prévert et Kosma » (« La chanson de Prévert », 1987)

Dans ce quatrain de Serge Gainsbourg qui rend hommage aux « Feuilles mortes » de Jacques Prévert, la formule est utilisée pour fonctionner deux fois ; surtout que nous sommes ici dans une chanson, pour laquelle l'écoute de l'auditeur est forcément linéaire, pour laquelle la rythmique et le phrasé de l'interprète ont entériné la coupure de vers, et que tout ce qui a été entendu et compris d'une certaine façon est définitivement acquis. D'ailleurs, on retrouve un emploi ludique similaire chez le chanteur très contemporain Bruno Cali sur son premier album :

« Tous les hommes te regardaient / Pas un ne te mettait pas / en première ligne de ses fantasmes je crois / Qu'ils se seraient entretués / pour une danse tout contre toi » (« J'ai besoin d'amour », 2004).

¹⁴ J'entends ici une névrose banale que l'on pourrait définir comme le propre de l'homme. Engendrée par nos complexes, nos regrets, nos remords, nos passions, notre pusillanimité, notre morale, elle empêche quiconque de rivaliser avec Dieu, qui seul, selon Descartes, ne peut avoir de doutes. Face à l'impossible assurance que nous ne sommes pas trompés par nos sens et par notre petite humanité, la méthode cartésienne s'appuie donc sur un doute hyperbolique : « Je crois que le corps, la figure, l'étendue, le mouvement, et le lieu ne sont que des fictions de mon Esprit ; qu'est-ce donc qui pourra être estimé véritable ? Peut-être rien autre chose, sinon qu'il n'y a rien au monde de

Cet enfant qui, devant les étrangers, se fait sauvage, est avec moi tendre et fidèle comme un chien. Sa sœur est une Ouled-Naïl qui, chaque hiver, regagne Constantine où elle vend son corps aux passants. Elle est très belle et je souffrais, les premières semaines, que parfois elle passât la nuit près de moi. Mais, un matin, son frère, le petit Ali, nous a surpris couchés ensemble. Il s'est montré fort irrité et n'a pas voulu revenir de cinq jours. Pourtant il n'ignore pas comment ni de quoi vit sa sœur ; il en parlait auparavant d'un ton qui n'indiquait aucune gêne... Est-ce donc qu'il était jaloux ? – Du reste, ce farceur en est arrivé à ses fins ; car moitié par ennui, moitié par peur de perdre Ali, depuis cette aventure je n'ai plus retenu cette fille. Elle ne s'en est pas fâchée ; mais chaque fois que je la rencontre, elle rit et plaisante de ce que je lui préfère l'enfant. Elle prétend que c'est lui qui surtout me retient ici. Peut-être a-t-elle un peu raison... (André Gide, *L'Immoraliste*, Mercure de France, Coll. « Folio », 1902, pp. 186-187)

C'est l'épilogue du récit gïdien ; un épilogue qui ne cherche pas la moralité, ne conclut rien et semble tomber « comme un cheveu sur la soupe ». Le narrateur principal, ami de Michel qui avait ouvert le roman par une lettre cadre, dans laquelle s'inscrivait la confession de Michel, ne cherche même pas à terminer cette lettre. L'œuvre se clôt donc par la tirade sous le ciel vespéral de Sidi b. M., sur ce doute presque feint qui renvoie aux insondables velléités manipulatrices de nos destinées. Quelle véritable motivation empêche Michel de fuir, puisqu'il s'est déjà éloigné de Marceline, enterrée à El Kantara ? Il avoue, par l'indirect reproche de la sœur d'Ali, que l'enfant kabyle le fige et lui suffit mais il demeure impossible d'isoler et de rendre exclusif l'un des multiples motifs qui retiennent Michel sur le sol africain.

Il serait absurde de mener mon raisonnement jusqu'à son terme. À l'en croire, il faudrait réserver essentiellement un caractère littéraire à des phrases parasitées par la locution adverbiale « peut-être » ou le verbe « croire » conjugué en incise ! Or cela ouvrirait la porte à bon nombre de phrases vulgaires qui n'ont ni l'intention ni la tournure endocentrique d'une phrase littéraire. Et en revanche, cela éliminerait toute phrase argumentative autoritaire, et surtout cela empêcherait l'accès aux romans à narrateur omniscient : une aberration.

Non, il s'agissait simplement d'interroger d'autres voies que celles de l'énoncé, de sa syntaxe et de sa conformité au canon de l'écart stylistique.

certain » (*Méditations*, p. 180). Si, répondra le poète, mon illusion et ma volonté de la communiquer.