



HAL
open science

”Figuralité et étrangeté dans Anima

Roselyne de Villeneuve

► **To cite this version:**

Roselyne de Villeneuve. ”Figuralité et étrangeté dans Anima . Langues d’Anima. Ecriture et histoire contemporaine dans l’oeuvre de Wajdi Mouawad. Sous la direction de Claire Badiou Monferran et Laurence Denooz, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 183-201, 2016. hal-01695572

HAL Id: hal-01695572

<https://hal.science/hal-01695572v1>

Submitted on 29 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.

FIGURALITÉ ET ÉTRANGEMENT DANS *ANIMA*

*Anima*¹ est à plus d'un titre une œuvre de l'étrangement. L'étrangement (ou *estrangement*), entendu comme stratégie de « défamiliarisation », est un concept élaboré par les formalistes russes puis repris par Ginzburg (2001) : « Pour Chklovski le procédé d'étrangement consiste à sortir nos perceptions de leur automatisme habituel », par exemple en organisant le récit à partir d'un point de vue « animal » (Merlin-Kajman 2013 : 162-163). Mais ce roman de la parole animale est aussi un roman du traumatisme ; or « le trauma constitue certainement la plus violente des *situations* d'étrangement » (Merlin-Kajman 2013 : 171). Enfin, dans les textes à la croisée des langues, comme *Anima*, le « travail d'étrangement » est aussi lié à l'hétérolinguisme, que M. Suchet démarque de « l'alternance codique » afin de souligner l'altération des langues « affecté[e]s [...] par la rencontre hétérolingue » (2014 : 76, 111).

La figuralité relaie l'hétérolinguisme car elle reconduit au sein du discours monolingue la dynamique d'altération qui fait interagir les langues d'*Anima*. Parler de figuralité plutôt que de figures suppose simplement que, contre une conception atomiste et résultative (statique) de la figure, on appréhende le phénomène figuré comme une stratégie d'écriture qui travaille le texte dans son ensemble. Il s'agit donc de concevoir la figure comme doublement relationnelle : en elle-même et dans son rapport aux autres composantes d'une figuralité envisagée globalement comme processus discursif, même si cela n'exclut pas pour autant une description syntaxique et sémantique précise de la figure. Ainsi conçue, la figuralité est un vecteur privilégié de l'étrangement parce qu'elle engage une dynamique d'altération sans cesse réactivée, faisant surgir l'autre dans le même, tant au plan linguistique que cognitif².

En guise de préambule, je voudrais d'abord montrer comment l'on peut penser en synergie trois phénomènes qui s'entrelacent et interfèrent dans *Anima*, l'hétérolinguisme, la figuralité et l'intertextualité. Puis, plus concrètement, comment la figuralité suscite une « ontogonie », à savoir « la construction de types d'impression référentielles » (Rastier 2001 : 129). La figuralité décatégorise et reconfigure tour à tour l'univers spatio-temporel de la fiction, sans jamais stabiliser le monde de référence, le propre étant toujours susceptible de se convertir en étranger. Enfin la figuralité peut se substituer au récit, devenir le récit pour dire plus que le récit, parce qu'elle manifeste une double événementialité, linguistique et référentielle. La textualité se tisse paradoxalement sur une figuralité de la faille, faite de reprises et de variations, continûment renégociée, pour dire l'avènement d'une déchirure de la mémoire.

Hétérolinguisme, figuralité et intertextualité

Le tressage de l'hétérolinguisme, de la figuralité et de l'intertextualité semble caractéristique de la poétique d'*Anima*. Il s'agit de trois stratégies d'écriture complémentaires, qui peuvent être pensées en continuité. On ne peut pas plus « traduire » une figure qu'on ne peut traduire une séquence hétérolingue, ou alors on les dénature. Car l'hétérolinguisme, la figuralité et l'intertextualité opèrent l'alliance de l'hétérogène, dissoute par l'élucidation. Or l'alliance de l'hétérogène est précisément au cœur

¹ Les références renvoient à W. Mouawad, *Anima*, Montréal-Paris, Leméac & Actes Sud, 2012.

² *Figuralité* a été préféré à *figural*, car le figural est un concept développé par J.-Fr. Lyotard (1971), dans le cadre d'une analyse philosophique et psychanalytique, dont le champ d'application esthétique est plus vaste.

d'*Anima* : « [*Anima*] m'encourageait à marier entre elles les lignes de crête qui séparent et délimitent les mondes qui me portent » (Wajdi Mouawad, note d'intention sur *Anima*, <http://www.actes-sud.fr/catalogue/litterature/anima>, consulté le 20 novembre 2014). En sorte qu'*Anima*, c'est un peu la généralisation du « conflit conceptuel » (Prandi 1992 : 10), cristallisée autour de cette autre ligne de crête qu'est la ligne de front, la Mason Dixon Line. L'hétérolinguisme, la figuralité et l'intertextualité accomplissent la rencontre tensionnelle avec l'autre.

Contre la fiction régulatrice de « la langue » adossée à la pseudo-unicité du sujet parlant, « les textes hétérolingues questionnent la norme monolingue », engagent un « travail d'étranglement » (Suchet 2014 : 18, 76), une dynamique d'altération au sein de la langue. La langue se réfléchit, sans métadiscours, sur le mode de l'« anamorphose » (Suchet 2014 : 127) grâce à l'hétérolinguisme, mais aussi grâce à la figuralité. Quant à l'intertextualité, elle permet à la littérature (non plus à la langue) de faire retour sur elle-même, toujours sur le mode de l'anamorphose.

L'altérité est déjà dans la langue : tel est aussi le constat que formule L. Jenny, à la suite de Derrida (1998) : « Notre langue nous est étrangère en ce qu'elle est pour nous sans visage » (Jenny 2005 : 8). Le propos consonne significativement avec *Visage retrouvé* : la mère au visage perdu, c'est aussi la langue maternelle devenue étrangère. L'« inappropriable linguistique » (Jenny 2005 : 15) suscite alors deux gestes de réappropriation complémentaires et réciproques : l'hétérolinguisme, qui est une prise en charge assumée de l'altérité et la figuralité, qui est une « réappropriation » de la langue « sous la figure de son impropriété » (Jenny 2005 : 31). Cette dynamique de la figuralité, par laquelle la désappropriation permet de faire surgir l'autre au sein de la langue pour se convertir finalement en réappropriation possible, c'est aussi très exactement l'histoire de Wahhch. L'étranglement, l'émergence de l'autre en soi, travaille ainsi tous les plans de l'écriture, de l'hétérolinguisme à la quête du souvenir qui refonde l'identité, en passant par la figuralité et l'intertextualité.

Le titre même du roman illustre prototypiquement l'intrication entre hétérolinguisme, figuralité et intertextualité. L'arrière-plan intertextuel est peut-être moins Claudel que C. Mc Carthy, dont *Le Grand Passage*, autre roman de l'animal, s'ouvre précisément sur la mention des Animas (Mc Carthy 1997 : 7), toponyme³ qui balise la région de l'enfance, au Nouveau-Mexique. Symétriquement, *Anima* se ferme sur ce toponyme, scandé tout au long de l'épilogue (377-387). Mouawad a en effet été marqué par ce roman (Wajdi Mouawad, « Livret de famille », propos recueillis par L. Liban, *L'Express*, n°3300, 1^{er} octobre 2014 : 110)⁴. L'hétérolinguisme du titre est donc à double détente, puisqu'il superpose le latin et l'espagnol américain. Le latin assure la jonction entre le titre et le bestiaire savant du texte ; il donne à entendre l'isolexisme dérivationnel latin *anima/animal* sous ce qu'un lecteur contemporain perçoit plutôt comme une paronomase en synchronie. Les interprétations en sont multiples : on peut y voir une annonce des propos sur l'animal totémique comme âme de l'homme, comprendre que l'âme du vivant s'est réfugiée dans le règne animal ou que l'homme ne trouve son âme que par la médiation de l'animal... *Anima* est aussi une personnification du vivant primitif (affranchie du *logos*), ce qui assure l'unification énonciative en suggérant que les animaux sont des émanations de cette instance surplombante. Rien n'interdit non plus d'y voir un anacyclique et de lire à l'envers le prénom féminin *Amina*, ce qui orienterait alors vers

³ Un pic, une plaine, une vallée et un village portent ce nom.

⁴ Le combat de chiens est aussi une réécriture du *Grand Passage*.

une problématisation du féminin ou du maternel...⁵ Le problème est que la figuralité s'interprète en cotexte et que le titre n'a pas de cotexte. Sa sémiotique particulière⁶, renégociée au fil de la lecture de surcroît, peut en faire une auberge espagnole de l'herméneutique.

Figuralité et ontogonie : décatégorisation et figuralité régressive

Amorçant une désappropriation à des fins de réappropriation, la figuralité suppose de « briser une catégorisation antérieure » (Ricoeur 1975 : 251) pour engager une dynamique connexionnelle qui recompose la diégèse, au sens d'univers spatio-temporel de la fiction⁷. L'ampleur de la question impose de sélectionner quelques entrées ; ne seront donc pas abordées les figures de répétition, pourtant notables, ou les jeux sur le signifiant en congruité avec l'animal. De même, je ne fais que signaler les isolexismes dérivationnels (« Mon territoire est vaste infini et se noie dans les confins » (*Anima* : 20)) et les paronomases à effet d'isolexisme (« Les rouages rouges de la nuit » (61) « des vies sages et sauvages » (105)). L'isolexisme opère une amplification exponentielle du sémantisme tandis que l'effet-dérivation né de la paronomase permet des transferts sémiologiques réciproques entre les lexies.

La métaphore attributive *in prasentia* (« cet homme est un lion »), souvent perçue comme un prototype de la figure⁸, est relativement peu représentée. Cependant, la faiblesse quantitative renforce la saillance qualitative de ces métaphores, disposées à des moments-clé. On relèvera, entre autres :

[1] Je suis le lieu de ta rencontre avec lui. (83)

[2] Nous sommes les poussières anciennes d'innocences oubliées. (262)

[3] L'humain est un corridor étroit [...]. Lui [...] est un corridor condamné. (119)

[4] Adolescent, Rooney était précisément ça : une porte entre l'humain et le divin. (279)

Selon que l'attribut est un syntagme défini ([1], [2]) ou indéfini ([3], [4]), la métaphore accomplit une identification réversible entre « des segments de réalité que tout semble opposer » (Gardes Tamine 2011 : 97) ou une recatégorisation totale inattendue dans le cadre d'une relation typante orientée. C'est pourquoi ces métaphores « coup de force » (Gardes Tamine 2011 : 97) qui éternisent l'instant semblent réservées aux rares épiphanies du sacré. Ceci est corroboré en [4] par le lexique et semble manifeste en [1], puisque le corps de Janice est le *medium* d'une union mystique avec le meurtrier. C'est la parole même des lucioles qui frôle le sacré en [2] : caractérisée énonciativement par l'emploi du pronom collectif *nous* et le futur prédictif, elle réinstancie la parole du chœur antique pour chanter la renaissance de la compassion. Mais ces métaphores, plus axées sur le résultat que sur le processus, ont un caractère frontal, achevé, qui les circonscrit en quelques îlots du texte, car la figuralité d'*Anima* s'attache moins aux essences qu'elle ne

⁵ Amina est la mère de Mahomet. Sur le féminin, voir l'article de L. Aubry dans le présent volume.

⁶ Le titre est à la fois un désignateur rigide de l'œuvre dans son ensemble et le signe d'un élément du texte.

⁷ La diégèse est « l'univers où [l'histoire] advient » (Genette 1983 : 13).

⁸ L'exemple canonique remonte à Aristote (1991 : 312) ; il est repris par Quintilien, Dumarsais et la plupart des commentateurs. L'analyse interactionnelle de la figure privilégie ce type de métaphore.

valorise une dynamique connexionnelle. Il s'agit plus d'une écriture de l'émergence⁹ que de la révélation.

Ainsi s'explique la prédilection pour une figuralité plus fluide et plus oblique. La comparaison-similitude articule des lexies *a priori* incompatibles pour construire pas à pas, au plan sémantico-référentiel, une connexion entre des affects opposés ou entre l'humain et l'animal :

[5] Il a imaginé [...] son sang courir [...] pour jaillir comme un éclat de rire par la blessure [...]. (13)

[6] Il est sorti de ses vêtements comme un animal sauvage sort de sa tanière [...]. (244)

Cette figuralité recourt aussi aux métaphores nominales appositives *in praesentia*, comme, par exemple, « les mains agrippées à la lame, bouquet de fleurs sur son ventre cassé » (13). L'identification et la recatégorisation y sont moins franches que dans la métaphore attributive, à cause du fonctionnement syntaxique et prédicatif de l'apposition, qu'on l'analyse en termes d'insertion ou de prédication seconde¹⁰. Mais les métaphores les plus fréquentes sont celles qui ne rompent pas la continuité syntaxique et énonciative (ce que fait la métaphore appositive, fondée sur le détachement), à savoir les métaphores à pivot verbal et adjectival. Plus obliques que la métaphore nominale, elles ne transforment le nom support que par inférence. Ainsi, dans « Un soleil froid empoignait toute la chambre » (16), la métamorphose du soleil en main impérieuse est seulement ébauchée, indirecte. La métaphore porte alors « sur le motif », d'où « le caractère partiel, inabouti, approximatif » de la recatégorisation (Fromilhague 1995 : 80).

Mais ce qui semble particulièrement caractéristique d'*Anima*, c'est la surreprésentation d'un ensemble de phénomènes discursifs que l'on peut penser en continuité et qui associent une organisation formelle binominale, type *N1 de N2*, à un fonctionnement sémantique régressif. Cet ensemble inclut un sous-groupe des métaphores en *de*, l'hypallage par transfert de catégorie et un phénomène à la limite de la non figure, qui inverse la hiérarchie syntaxique au sein d'un syntagme binominal où l'on attendrait plutôt un complément de matière.

L'homogénéité syntaxique apparente des métaphores en *de* recouvre des régimes sémantiques différents, conditionnés par la détermination et les contraintes lexicales. Dans *Anima*, ces métaphores appartiennent massivement des noms déterminés. Soit N1 est le support de la relation sémantique d'appartenance orientée vers N2 dans une métaphore *in absentia* ([7] à [10]), soit s'établit par défaut une recatégorisation régressive, orientée de N2 vers N1, paraphrasable par une prédication attributive, la sémantique prenant la syntaxe à rebrousse-poil au sein d'une métaphore *in praesentia* ([11] à [15])¹¹ :

[7] les vallées profondes de son visage (16)

[8] l'hallali des espoirs (204)

[9] l'orée de son cou (265)

[10] la peau transparente du ciel (266)

⁹ Je prends ici le mot dans son acception banale, mais le concept scientifique d'*émergence*, qui remonte à J. S. Mill, est opératoire dans le cas de la figuralité. La figure est bien une entité complexe non réductible « à la somme de ses constituants », qui présente un surcroît sémantique, expressif et pragmatique, donc des « propriétés qui ne sont pas celles de ses constituants » (Badiou-Monferran & Ducos 2012 : 3).

¹⁰ Sur l'apposition comme prédication seconde, voir p. ex. Wilmet (1997-1998 : 525). Sur l'insertion, Gardes-Tamine (2011 : 110).

¹¹ Je m'appuie sur Gardes Tamine (2011 : 119-120).

- [11] la fange poisseuse de la tristesse de vos vies bien faites (71)
 [12] [...] j'ai entrevu le boueux détroit de son âme [...]. (129)
 [13] Le ciel penchait son front sur toute l'étendue de la terre et l'ecchymose du soleil [...] rendait au jour un peu de sa lumière. (272)
 [14] le javelot des terreurs (280)
 [15] [...] la glu de lui-même, sassant et ressassant tourments et inquiétudes au carrousel de son âme. (300)

Certains cas sont ambigus : « l'arc opaque de ses yeux » (265) peut référer à la courbure de ses yeux ou suggérer que ces yeux sont un arc opaque. Dans la deuxième série ([11]-[15]), la métaphore est plus discrète que la métaphore attributive car la prédication implicite « le soleil est une ecchymose » contenue dans « l'ecchymose du soleil » relève du présupposé et non du posé.

Cette métaphore en *de* de second type partage avec l'hypallage par transfert de catégorie, dont le prototype est « l'horreur d'une profonde nuit¹² » le mécanisme régressif. Il suffit d'ailleurs que l'adjectif restituable soit métaphorique pour qu'on se trouve à la charnière des deux figures, comme dans « toute l'ardoise de ce jour » (203). On peut relever, entre autres :

- [16] Il l'a violée dans le sang de sa plaie. (22)
 [17] Elle jouissait sous ses yeux, dans l'infinité de son secret [...]. (84)
 [18] Il s'engage [...] à travers les entrelacements des piliers [...]. (125)
 [19] [...] mes compagnes qui se débattaient contre la férocité de la pluie. (177)
 [20] [...] il aurait pu recevoir dans son ventre l'entièreté du fleuve [...]. (203)
 [21] Il était étendu dans le murmure du ruisseau. (265)
 [22] Le soleil est monté dans la bleuité du jour [...]. (266)

Enfin ce mécanisme régressif apparaît dans les SN binominaux *N1 de N2* qui se laissent paraphraser par *N2 de N1*, paraphrase dans laquelle N1 est alors un complément de matière avec déterminant 0 :

- [23] Nous avons atterri sur le granit enneigé de la fontaine [...]. (19)
 [24] [...] pour venir me poser ici, sur le granite gelé d'une stèle [...]. (29)

La manipulation qui inverse l'ordre caractérisant/caractérisé rapproche ces occurrences du groupe précédent¹³. On est ici à la limite du non-figuré, sauf à considérer que le déterminant défini induit un effet synecdochique¹⁴.

¹²C'est l'exemple que donne Fromilhague (1995 : 43-44). Cette figure, qui pose un problème d'étiquetage, est aussi analysée comme synecdoque à la suite de Fontanier, qui en fait une « synecdoque d'abstraction relative » (p. ex. « la moire d'une soutane », 1977 : 94). L'analyse en hypallage distend le lien avec le fonctionnement tropique et privilégie une lecture de la figure comme transfert (de catégorie) intrasyntagmatique au sein d'éléments co-présents dans l'énoncé. L'hypallage par transfert relève ainsi d'abord de la morphologie lexicale, puisque l'adjectif est recatégorisé en substantif. Elle inverse l'incidence au sein du syntagme tout en faisant apparaître récursivement un syntagme nominal de rang inférieur complément du nom. Les travaux récents sur l'hypallage (Fr. Rastier, L. Gaudin-Bordes & G. Salvan) concernent l'hypallage par déplacement syntaxique, mieux identifiée.

¹³Ce que semble suggérer le classement de Fontanier, qui regroupe avec « la moire de la soutane » « l'ivoire de ses dents », proche des occurrences [23]-[24] (1977 : 94-95).

¹⁴Dans la paraphrase avec complément de matière, le déterminant 0 contraint strictement la caractérisation adjectivale du complément, limitée à l'expression de propriétés intrinsèques et

Il va de soi que le mécanisme régressif, souligné pour la commodité de l'analyse, n'implique pas une lecture substitutive de la figuralité ; il est nécessaire de « se méprendre au sens » (Rastier 2001 : 118). Lues à la lettre, ces figures opèrent une reconfiguration cognitive fondée sur un renversement hiérarchique analogue. Avec l'hypallage, il y a « restructuration de la perception ou de l'impression sur lesquelles est mis l'accent : l'objet support de la perception devient secondaire » (Fromilhague 1995 :44). De même, avec la métaphore en *de* de second type, l'accent est mis également sur l'élément qui vient en place 1, soit le phore, et ce n'est qu'à travers lui et secondairement qu'est appréhendé le thème situé en place 2. On pourrait certes penser que la figuralité cherche alors à accréditer le point de vue des bêtes dans une visée réaliste, en soulignant la primauté d'une appréhension perceptuelle du monde censément propre à l'animal, mais des contre-exemples ostensibles (comme le choix d'un comparant qui ne peut appartenir au domaine de référence de l'animal) signalent une stratégie plus complexe, qui combine étayage et parasitage énonciatif de la parole animale. Plus largement, dans les trois cas, que ce soit « l'ecchymose du soleil », « la férocité de la pluie » ou « le granit enneigé de la fontaine », l'écriture déjoue l'immédiateté d'une référentialité faussement évidente et remet en question le « toujours-la » : le soleil, la pluie, la fontaine, les représentations du monde et celle de la conscience.

Il s'agit donc d'une figuralité de la défamiliarisation qui réagence la perception tout en opérant un brouillage catégoriel, notamment entre le concret et l'abstrait. Sous cet angle, la métaphore en *de* et l'hypallage par transfert de catégorie jouent un rôle opposé mais complémentaire. La tendance est la suivante : la métaphore en *de* concrétise l'immatériel (« le boueux détroit de son âme »), l'hypallage dématérialise le concret (ce qu'implique l'analyse du phénomène en synecdoque d'abstraction), et c'est à partir de la dialectique entre ces deux dynamiques que se déploie la figuralité, sans jamais pouvoir se stabiliser. En effet, dans l'hypallage « l'attribution d'une propriété du substrat à la nominalisation abstraite de l'une de ses propriétés » dissout « les référents ponctuels dans la latitude diffuse de leurs qualités » (Prandi 1992 : 99). Grâce à cette tension entre abstraction et concrétisation, la figuralité fait émerger un sujet en mal d'être, confronté au vacillement d'un monde désubstantialisé mais aussi, réciproquement, à la morphogénèse de ses hantises. Ainsi, dans une même configuration syntaxique, le syntagme binominal *N1 de N2*, susceptible d'une interprétation régressive, peuvent s'inscrire deux dynamiques opposées, ce qui réalise de manière exemplaire le surgissement de l'autre dans le même. C'est probablement pourquoi cette figuralité régressive est si abondante dans *Anima*. Si proches et si contraires à la fois, ces figures de l'étrangement reconduisent au plan microtextuel la problématisation plus générale de l'ennemi intime qui irrigue le roman.

Mais c'est encore une autre modalité de l'autre dans le même que manifestent, de manière exemplaire, ces trois groupes d'occurrences, au point que l'on peut peut-être voir dans cette figuralité régressive un stylème, lequel suppose « l'ouverture sur la signifiante d'un simple fait, ou trait de style, plus nourri, plus conséquent, qui travaille alors le sens de l'énonciation impliquée dans son entier » (Bordas 2001 : 32). Puisque cette figuralité se construit sur une tension entre une orientation syntaxique progressive et une orientation sémantique régressive, cette dernière n'apparaissant qu'à l'analyse vu que la figure est

permanentes : si *une fontaine de granit rose/polé* ne pose aucun problème, [?] *une fontaine de granit enneigé* est à la limite de l'acceptabilité ; l'accord de l'adjectif se fait plutôt au féminin. Les choix du texte libèrent la caractérisation de la matière.

perçue de façon homogène à la lecture, elle réduplique la structure même du récit, à la fois quête et anamnèse. La poursuite du meurtrier, tendue vers la rencontre future, enveloppe et catalyse une reconquête du passé oublié, d'abord inconsciente, qui vise à se réapproprier cet autre dans le même qu'est le moi traumatisé récusé par la conscience. La bipolarisation du récit se reflète au miroir de la figuralité.

Figuralité et récit : l'œil, la faille et la mémoire

Quand on envisage le texte sous l'angle de son déroulement, on constate que des zones à haute densité figurale (comme « Equus Caballus I » (204-206)), alternent avec des passages plus neutres, peu ou pas figurés. Si « produire une figure, c'est engendrer une structure saillante [...] qui se manifeste par un épaissement de la substance langagière dans certaines séquences discursives » (Bonhomme 2005 : 39), on constate que l'écriture d'*Anima* fait se succéder des séquences « épaisses », plus ou moins opaques linguistiquement, et de grands aplats peu figurés, plus transparents. Ce fait de texture affecte bien sûr la construction de la référence et celle du texte. La séquentialité textuelle d'*Anima* est régie par la conjonction de deux dynamiques, l'une fondée sur l'alternance récit/dialogue, l'autre sur le contraste entre le figuré et le peu figuré, sans qu'il y ait d'appariement systématique entre ces types de séquences :

Perdu éperdu dans l'instant de ses pas, dans le claquement de ses talons contre la surface gelée de la route, il était dans son manteau comme, dans le ciel, serait le drapeau de la profonde nuit. Au milieu des maisons, il allait dans sa nuit et sa nuit allait dans la nuit. Il est arrivé au lieu dit du grand embranchement. Les autres suivaient plus loin, leurs chiens tirant sur leur laisse, raclant, ahanant donnant l'impression de traîner derrière eux, de force, la silhouette claudicante des hommes. Il s'est arrêté. Ils se sont arrêtés. Je me suis enfui la faim au ventre, n'ayant trouvé nulle volaille pour me rassasier, condamné à me satisfaire des quelques cadavres de taupes aperçus dans le creux d'un sillon retourné. (58)

Les deux premières phrases de cet extrait sont saturées par la figuralité : paronomase, isolexisme, hypallage, similitude, métaphores, anadiplose et hypozeuxe, mais l'expression se fait plus lisse à partir de « Il est arrivé ». Il y a là une mise en scène de l'impossible stabilisation de l'écriture parce qu'en son sein le figuré peut toujours se convertir en son autre, le non-figuré, l'écriture exhibe le travail d'étrangement qui polarise l'œuvre dans son ensemble. Un tel battement esthétique a une visée heuristique. Cela permet aussi de reconduire dans la prose la problématique, centrale au théâtre, du rythme et d'actualiser un des possibles contenus dans le titre, puisque *anima* en latin réfère aussi au souffle, le rythme binaire primordial. La figuralité fait respirer l'écrit.

Par ailleurs, le déploiement figuré engage un travail de la signifiance¹⁵ qui peut se substituer à un récit trop explicite susceptible de dénaturer son objet, à savoir le processus involontaire et graduel de remémoration qui fait advenir l'autre en soi en vue d'une réappropriation. Parce que la figure n'est « pas représentation » (Molino, Douay-Soublin, Tamine 1979 : 35), ou du moins qu'elle ne se conforme pas au régime habituel de la représentation, elle peut suggérer l'irreprésentable et en cela dire plus ou mieux que le récit « standard ».

Pour premier exemple de cette figuralité relais du narratif, je prendrai une métaphore proleptique nourrie par l'intertextualité : « ce monde [...] m'est apparu animé par le mouvement monumental d'un cyclone dont l'œil était cette fosse » (32). La première

¹⁵ « Par delà un sens posé comme figé, la signifiance serait l'activité agissante de la valeur sémantique » (Bordas 1994 : 35).

prédication attributive, construite autour de « m'est apparu » exploite l'ambiguïté sémantique de la semi-copule, qui peut signaler une illusion d'optique (due au déplacement circulaire du point de vue, l'oiseau en vol plané) ou amorcer une hallucination dépositaire d'une vérité profonde (le monde vacille dans le vertige né de cette tombe). Les deux sont probablement à superposer et ce travail de surimpression se poursuit avec la métaphore attributive « un cyclone dont l'œil était cette fosse », non seulement parce que le conflit conceptuel y recatégorise l'œil du cyclone en tombe, mais aussi parce qu'elle réagence un célèbre vers de « La conscience » de Hugo : « On fit donc une fosse [...] / L'œil était dans la tombe et regardait Caïn » (Hugo 1979 : 88). La fosse-œil du cyclone est aussi l'œil de la conscience hugolien, soit la figure d'une mémoire traumatique que le sujet cherche à occulter mais qui le poursuit. La conscience enterrée dans la fosse de Chatila semble dès lors resurgir pour la première fois dans la tombe de Léonie, ce qui fait vaciller l'ensemble des représentations. S'amorce ici l'histoire d'une reconquête du souvenir, grâce à une figuralité qui explore la polysémie du mot *œil* tout en convoquant l'intertexte hugolien, ici la poésie, même si *Anima* tisse plutôt un dialogue très serré avec *L'Homme qui rit*¹⁶. Cette intertextualité est même sursignifiante puisque le traumatisme de Caïn est lié la mise à mort du frère ; la thématique des frères ennemis s'actualise aussi à Chatila.

Un deuxième exemple de figuralité narrative est aussi construit autour de l'œil, cette interface entre l'intériorité du sujet et l'altérité (l'œil exprime, l'œil appréhende). Il s'agit du dispositif agencé autour de la métaphore adjectivale des « yeux faïencés » (102), qui apparaît pour la première fois dans le discours du chimpanzé. Certes, la lexie est répertoriée dans le *TLFI* et c'est même le syntagme dans son ensemble qui constitue l'exemple, ce qui semble saper l'interprétation comme figure en discours et en fait plutôt une catachrèse lexicalisée :

Faïencé, ée, adj. **a)** Qui imite la faïence. *Des yeux faïencés*. **b)** *Spéc.* [En parlant d'une peinture, d'un enduit, d'un vernis] Qui est couvert de craquelures. *Un pot oblong, en terre brune, verni, faïencé à l'intérieur, bordé d'une frange de cendre* (BALZAC, *E. Grandet*, 1834, p. 103).
(<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4244782785>; consulté le 14 novembre 2014)

Le syntagme « les yeux faïencés » a ainsi pu signifier « les yeux vitreux », dans le discours clinique notamment¹⁷. Pourtant, en français contemporain, la caractérisation semble perçue comme métaphorique quand elle affecte une partie du corps humain. Il s'agit d'un cas de « réveil des figures endormies » (Picoche & Honeste 1994 : 123) qui illustre l'historicité du stéréotype mais aussi, plus finement, la nécessité de penser « un espace intermédiaire entre langue et discours pour saisir la force du changement » (Siouffi

¹⁶ Au niveau de la thématique (l'animalité qui rédime l'homme) et des personnages, voire du recours ponctuel au latin. Wahhch est balaféré d'une oreille à l'autre, comme Gwynplaine, l'Homme qui rit. Il est secouru par « One-Bear », l'Ours, qui évoque *Ursus*. Il est sauvé par un chien sauvage qui le lèche, comme Gwynplaine sera sauvé du suicide par le loup Homo qui lui offre la compassion en lui léchant la main.

¹⁷ Voir par exemple Rozier : « Les hommes vifs, ardents et colériques, et dont la sensibilité est extrême, sont les plus sujets à la manie. J'ai observé que ceux qui y étaient disposés avaient les yeux faïencés » (1785 : t. 6 402).

2014 : 70). Devenu rare, l'adjectif ne se maintient qu'au sens spécialisé b), concernant un revêtement ou un enduit, comme l'atteste un sondage réalisé dans la base Frantext¹⁸.

Preuve *a contrario* de la rareté de l'adjectif et de son fonctionnement métaphorique, la première occurrence est escortée d'une glose motivante, métaphorique elle aussi, qui en assure la recevabilité : « Cela se voyait à l'expression étonnée de ses yeux faïencés, émaillés d'une couche vitreuse, presque laiteuse, qui les givrait et leur conférait leur brutalité. » (102) La glose oriente la sélection et, corollairement, la narcotisation sémiques requises pour l'interprétation de la métaphore : *faïencés* signifie ici « comme enduit d'une glaçure impénétrable ». Les larmes qui ne peuvent s'épancher se figent en une carapace d'insensibilité. La métaphore adjectivale a donc été préparée en amont par une métaphore en *de* « le jade de ses yeux » (88) (le jade est une pierre gemme fort dure) et par la remarque « ses yeux d'un vert transparent se sont remplis de larmes » (42) : la caractérisation chromatique et matérielle ainsi que le glacis lacrymal motivent le rapprochement avec une céramique céladon.

Dans le même monologue, le singe évoque encore deux fois « l'homme aux yeux faïencés » (103-104) ; la répétition tend alors à stabiliser la désignation en discours et à faire du syntagme prépositionnel l'expression d'une qualité définitoire du référent, effet proche de celui de l'épithète homérique. Cette insistance, associée à la rareté de l'adjectif dans la langue contemporaine commune, induit un léger effet de modalisation autonymique ; le terme s'opacifie et se montre en tant que mot dans le même temps qu'il réfère. Cette visibilité du signe attire l'attention sur la proximité avec le quasi-homophone *faillance* tout aussi rare et, surtout, avec la *faille*. D'où une nécessaire réorientation du calcul interprétatif premier, parachevée dans l'effet d'isolexisme faussement dérivationnel « la défaillance de ses yeux faïencés » (110, 162)¹⁹, qui intervient à la fin du premier monologue du singe et qui sera reprise dans son intervention suivante. Au fil du discours émerge une pseudo-famille morphosémantique fondée sur une pseudo-motivation relative, autour de ce trou noir lexical qu'est la base *faille*. Dès lors, les yeux *faïencés* sont aussi des yeux dont le glacis, loin d'être impénétrable, est craquelé, réticulé de failles en devenir. Ce sont des yeux vulnérables qui suggèrent l'effritement identitaire sous la poussée d'un souvenir dévastateur.

Cette lecture évolutive, qui tend à faire émerger la *faille* sans la désigner directement au premier abord, est confortée par les isotopies de la brèche et de la déliaison en amont et en aval. Il est ainsi question de « l'orée défaite de ses yeux » (40), du « regard labouré » (16), entamé par le soc du meurtre ou du « treillis de ses yeux » (119). Si les yeux sont le miroir de l'âme, ils sont le miroir d'une brèche : « il tentait de colmater les brèches de son âme mais elles se fissuraient irrésistiblement » (65). La répétition crée parfois des échos internes qui densifient le réseau sémantique pour en souligner la signifiante : le « regard défait » (267) rappelle « l'orée défaite de ses yeux », la « brèche dans ma mémoire » (175) convoque les « brèches de son âme », la pelleuse qui « laboure [sa] mémoire » (175) évoque le « regard labouré ». La voix est elle aussi gagnée par la déhiscence, manifeste dans « la béance de sa voix » (129) et « la déchirure à la trame de sa voix » (350).

¹⁸ La recherche a été effectuée dans Frantext non catégorisé. Sur un corpus postérieur à 1970 de 595 textes, on compte trois occurrences chez deux auteurs seulement (Quignard et Luc Lang), l'adjectif étant à chaque fois utilisé au sens spécialisé comme épithète de *broc* ou *cuvette*.

¹⁹ Dans un tout autre registre, on rencontre cette même fausse dérivation dans la chanson de Julien Clerc « Ma préférence » (paroles de J.-L. Dabadie) : « Parmi ses amis de faïence / Je sais sa défaillance »...

La réévaluation de la métaphore adjectivale des *yeux faïencés* n'est cependant pas achevée, en raison du potentiel inchoatif de l'adjectif. *Faïencé* signifie *craquelé*, mais qu'est-ce qu'une *craquelure*, sinon la naissance d'une faille ? *Faïencé* renvoie alors moins à la caractérisation d'un état qu'il ne signale l'entrée dans un procès, lequel est au cœur du récit de l'étrangement. Différée à dessein, la base *faille*, qui affleure sous les *yeux faïencés* et la *défaillance*, n'est véritablement manifeste que lorsque se produit le déclic engendré par le nom propre Chatila : « Moi je suis né à Chatila. [...] Je l'ai vu se vider de son rose, de sa couleur intime, comme si sa faille s'était élargie pour laisser passer, pour la première fois depuis longtemps, ce nom ancien. » (186) La lexie *faille*, discrètement métaphorique, affleure donc depuis longtemps sous la surface du discours, mais ne peut s'actualiser que lorsque l'écran de la mémoire traumatisée se rompt, lorsque la *craquelure* cède et finit par devenir *faille*. Cette concomitance du surgissement du mot et de la chose est peut-être la trace d'un rêve de performativité, et donc une écholalie, l'écho d'une langue originelle, présémiotique, où mots et choses interagiraient.

L'ouverture du ventre a permis l'ouverture de la mémoire et la progressive germination du souvenir d'entre les failles. C'est pourquoi la métaphore initiale du « regard labouré » s'avère proleptique : dans le sillon creusé par la souffrance a poussé le souvenir. Le sillon est ce point paradoxal où la dévastation amorce un surgissement, où l'étrangement esquisse une possible « refamiliarisation ». Ainsi s'explique peut-être aussi la répétition à 6 reprises de la métaphore en *de* « la grande pataugeoire du printemps » (35-37) et sa localisation à l'orée d'une quête qui va tenter de faire surgir de l'informe un souvenir déterminé, *via* la *faille*. Le crime dissout les catégories et les structures d'un monde qui devient pataugeoire, exploré à tâtons par un sujet désorienté. Mais le mot *pataugeoire* fonctionne aussi peut-être comme un mot-valise : la pataugeoire, c'est la mémoire qui *patauge*²⁰. Dans la *pataugeoire* s'origine la déchirante aventure de la mémoire.

Deux conséquences s'imposent. D'une part, cette configuration complexe agence des énoncés produits par des locuteurs distincts (le singe, le chien) mais l'intentionnalité qui se fait jour dans cet agencement signale une instance énonciative autre, surplombante. La figuralité se construit sur une interférence au sein de l'« étagement énonciatif » (Philippe 2005 : 151). D'autre part, la figuralité qui devient récit est une événementialité discursive qui enveloppe une événementialité narrative (la reconquête du souvenir par Wahhch). Elle permet de « maintenir ouvert le champ de la désignation, c'est-à-dire d'accueillir la nouveauté d'un événement du monde, de rendre compte de son indescriptible non par une réduction aux significations admises, mais par un réaménagement du système linguistique » (Jenny 2009 : 135). C'est de ce « coup double » (Jenny 2009 : 20) que l'écriture tire son efficace. La sémiotique figurale donne ainsi à voir la successivité événementielle, par le surgissement même de la figure et par les relations de cette figure avec celles qui la précèdent et la suivent. Si la figuralité est narrative, c'est sur le mode de l'exemplification²¹.

La figuralité donne ainsi à voir, de multiples façons, le surgissement de l'autre dans le même ; de la sorte, elle convertit l'impertinence prédicative locale en hyperpertinence sémantico-référentielle ou narrative. Mais cette figuralité de l'étrangement n'est pas

²⁰ Cette interprétation, qui peut sembler hasardée, me semble néanmoins envisageable au vu des exercices de segmentation expérimentale auxquels Mouawad se livre parfois, par exemple quand il dégage un « cri », l'ire » et le « rire » de l'infinitif « écrire » (*Le Poisson soi*, 2011 : 76).

²¹ Sur ce sujet, voir Yocaris (2008).

seulement une figuralité de l'aliénation, car l'étrangement a *in fine* une vertu compensatoire. L'étrangement littéraire radicalise l'étrangement en œuvre dans le monde ; il permet ainsi une « exploration analogique » et une « élaboration réparatrice ». De plaie en plaie, « de déchirure en déchirure, dans le sillage [...] d'un destin tragique, quelque chose comme un tort a été réparé, de la transmission s'est rétablie » (Merlin Kajman 2013 : 174).

La figuralité est étrangement, mais elle est aussi « écholalie », « écho d'une autre langue » primitive et oubliée (Heller-Roazen 2007 : 14). En effet, les expériences stylistiques de Mouawad, par exemple sur les paronomases à effet dérivationnel, manifestent le désir de recréer de la motivation au sein des unités de la langue, voire de la resémiotiser autrement, en dépassant une sémiosis modélisée par la feuille de papier à deux faces. Ceci n'est pas sans évoquer les conceptions de la langue primitive, fondée sur l'onomatopée et la figure, que l'on trouve chez de Brosses, Court de Gébelin, Nodier entre autres... La figuralité écholalique est en réalité une autre forme de l'étrangement, réminiscence de l'autre dans le même, simultanément défamiliarisante et compensatoire ; comme toute trace, elle proclame à la fois la caducité et le désir de réinstanciation d'une langue perdue, une « langue ancienne, oubliée » (*Anima* : 389), dont les poissons sont les dépositaires. Or le « poisson-soi » est aussi chez Mouawad une figure du sujet, figure des « abysses » (*Le Poisson soi*, 2011 : 21) et du fuyant, qui ne cesse de « tourner en rond » (*Le Poisson soi*, 2011 : 92), jusque dans l'enchaînement circulaire de ses phonèmes récurrents ([p-was-ʃ swa]), en une quête infinie. Cette récurrence du poisson est signifiante : la quête du sujet se fait *via* la quête de la langue, et vice-versa. Peut-être que « la dérive des continents » ressoudera un jour les « terres déchirées du moi » (Mouawad, note d'intention sur *Anima*, <http://www.actes-sud.fr/catalogue/litterature/anima>, consulté le 20 novembre 2014). Alors il est possible qu'à ce sujet réparé correspondra un monde recollé par la compassion et une langue revivifiée par la figuralité. Au bout de l'étrangement, il y a le désir d'harmonie, en point de fuite.

Roselyne DE VILLENEUVE
Université Paris-Sorbonne
EA 4509 STIH

Bibliographie

1. Bibliographie primaire

1.1 Œuvres de W. Mouawad

MOUAWAD, Wajdi, *Visage retrouvé*, Montréal-Paris, Leméac & Actes Sud, 2002.

MOUAWAD, Wajdi, *Le Poisson soi*, Montréal, Boréal, 2011.

MOUAWAD, Wajdi, *Anima*, Montréal-Paris, Leméac & Actes Sud, 2012.

1.2 Interviews de W. Mouawad

MOUAWAD, Wajdi, note d'intention sur *Anima*, <http://www.actes-sud.fr/catalogue/litterature/anima>, consulté le 20 novembre 2014.

MOUAWAD, Wajdi,, « Livret de famille », propos recueillis par L. Liban, *L'Express*, n°3300, 1^{er} octobre 2014, p. 110.

1.3 Œuvres d'autres auteurs

- HUGO, Victor, *La Légende des siècles*, éd. L. Cellier, Paris, GF-Flammarion, 1979.
- HUGO, Victor, *L'Homme qui rit*, Paris, Le livre de Poche, 2002.
- MAC CARTHY, Cormac, *Le Grand Passage*, trad. Fr. Hirsch et P. Schaeffer, Paris, Éditions de l'Olivier & Le Seuil, 1997.
- ROZIER, François, *Cours complet d'agriculture*, t. 6, Paris, s. éd., 1785.

2. Bibliographie secondaire

- ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1991.
- BADIOU-MONFERRAN, Claire & DUCOS, Joëlle, « Présentation », *L'Information grammaticale*, n°134, « L'émergence : un concept opératoire pour les sciences du langage », 2012, p. 3-7.
- BONHOMME, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005.
- BORDAS, Éric, « Les détournements de l'écriture du 'je' dans *Les Misérables* », *L'Information grammaticale*, n°63, 1994, p. 35-38.
- BORDAS, Éric, « Un stylème dix-neuviémiste, le déterminant discontinu *un de ces... qui...* », *L'Information grammaticale*, n°90, 2001, p. 32-43.
- CHKLOVSKI, Victor, « L'art comme procédé » [1925], dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, trad. T. Todorov, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1965.
- DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1998.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours* [1821, 1827], Paris, Flammarion, 1977.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1995.
- GARDES TAMINE, Joëlle, *Au cœur du langage. La métaphore*, Paris, Champion, 2011.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983.
- GINZBURG, Carlo, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, trad. P.-A. Fabre, Paris, Gallimard, 2001.
- HELLER-ROAZEN, Daniel, *Écholalies, essai sur l'oubli des langues*, Paris, Le Seuil, 2007.
- JENNY, Laurent, « La langue, le même et l'autre », *Fabula-LhT*, « Théorie et histoire littéraire », février 2005, <http://www.fabula.org/lht/0/Jenny.html>, consulté le 20 novembre 2014, p. 1-37 (cette version en ligne conserve des numéros de page).
- JENNY, Laurent, *La Parole singulière* [1990], Paris, Belin, 2009.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Familiarité et étrangeté : de faux antonymes », *Essais, Revue interdisciplinaire d'humanités*, n°hors série, « L'étrangeté. Retour sur un thème de Carlo Ginzburg », dir. S. Landi, 2013, p. 161-178.
- MOLINO, Jean, DOUAY-SOUBLIN, Françoise, TAMINE, Joëlle, « Présentation : problèmes de la métaphore », *Langages*, n°5, 1979, p. 5-40
- PHILIPPE, Gilles, « Le style est-il une catégorie énonciative? », dans J.-M. Gouvard (dir.), *De la langue au style*, PU de Lyon, 2005, p. 145-156.
- PICOCHÉ, Jacqueline & HONESTE, Marie-Luce, « Les figures éteintes dans le lexique de haute fréquence », *Langue française*, n°101, 1994, p. 112-124.
- PRANDI, Michele, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit, 1992.
- RASTIER, François, « Indécidable hypallage », *Langue française*, n°129, 2001, p. 111-127.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1975.
- SIOUFFI, Gilles, « Métaphore, catachrèse et sentiment linguistique : quelques propositions à partir de Du Marsais », dans N. Laurent, C. Narjoux et Chr. Reggiani (dir.), *La Figure*

et la Norme, Mélanges offerts à G. Berthomieu, Éditions universitaire de Dijon, 2014, p. 59-70.

SUCHET, Myriam, *L'imaginaire hétérologue*, Paris, Garnier, 2014.

WILMET, Marc, *Grammaire critique du français* [2e éd.], Paris-Bruxelles, Duculot & De Boeck, 1997-1998.

YOCARIS, Ilias, « Style et référence. Le concept goodmanien d'«exemplification» », *Poétique*, n°154, 2008/2, p. 225-248.

3. Ressources en ligne :

Frantext : <http://www.frantext.fr>

Trésor de la langue française informatisé : <http://atilf.atilf.fr>