



HAL
open science

**Pratiques du tiret dans l'écriture en prose
contemporaine : l'exemple de Laurent Mauvignier,
Bernard Koltès et Marie NDiaye**

Catherine Rannoux

► **To cite this version:**

Catherine Rannoux. Pratiques du tiret dans l'écriture en prose contemporaine : l'exemple de Laurent Mauvignier, Bernard Koltès et Marie NDiaye. *Linx*, 2017, 75, pp.91-106. 10.4000/linx.1889. hal-02155397v1

HAL Id: hal-02155397

<https://hal.science/hal-02155397v1>

Submitted on 17 Jun 2019 (v1), last revised 2 Jun 2020 (v3)

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.

Pratiques du tiret dans l'écriture en prose contemporaine : l'exemple de Laurent Mauvignier, Bernard Koltès et Marie NDiaye

Résumé en français :

Une partie de la littérature en prose contemporaine s'attache à mettre en cause les limites de la phrase. L'article étudie comment le tiret typographique intervient pour suspendre et reprendre la phrase dans trois monologues dont la caractéristique commune est d'être constitués d'une phrase unique. Porté par l'imaginaire d'un flux, le tiret marque la tension entre suspension textuelle momentanée et poussée discursive qui résiste à l'arrêt du point.

Résumé en anglais :

A part of the contemporary prose attempts to question the limits of the sentence. This article studies how the typographic dash suspends and then continues the sentence in three monologues. Their common characteristic is to be constituted of a single sentence. Carried by the imagination of a flow, the dash marks the tension between momentary textual suspension and discursive progression which resists the stop of the point.

Pratiques du tiret dans l'écriture en prose contemporaine :
l'exemple de Laurent Mauvignier, Bernard Koltès et Marie NDiaye

Catherine RANNOUX - Forell EA 3816, Université de Poitiers

Tout un versant de l'écriture en prose contemporaine s'attache à réinventer les limites de la phrase, réinvention où travail de la syntaxe se combine à l'exploration des virtualités de la ponctuation. Des travaux récents (Noailly, 2002 ; Combettes, 2007 ; Narjoux, 2010) ont ainsi montré comment le point n'est plus nécessairement marque finale de phrase dès lors que celle-ci se prolonge au-delà du signe ponctuant et donne lieu à un ajout. Cette contestation de la valeur de clôture hermétique du point, valeur fixée au XVIII^e siècle¹ avec le développement de la conception grammaticale de la phrase (Seguin, 1993 ; 1997), n'est pas propre à l'écriture contemporaine. Mais, dès lors qu'il s'agit de battre en brèche une valeur jugée dominante, elle témoigne de la force de l'imaginaire de la ponctuation et de son lien avec la représentation de la phrase. C'est en effet contre² le « mythe du segment autonome, parfait et symbolique de clarté et de plénitude » (Seguin 1997 : 230) que s'élabore un certain nombre de pratiques modernes et contemporaines : de l'écriture labyrinthique de Claude Simon à celles qui se définissent aux antipodes de la « belle langue », telles l'écriture de Laurent Mauvignier. Parmi les tentatives contemporaines³ d'exploration des possibles langagiers, trois textes, qui feront ici l'objet de l'analyse, s'attachent ainsi à repousser à l'excès les limites de la phrase, *Comédie classique* de Marie NDiaye (1987), *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès (1988) et *Ce que j'appelle oublié* de Laurent Mauvignier (2011). Chacun se présente comme une phrase unique développée sur des dizaines de pages⁴ sans jamais recourir à l'interruption du point. Les bornes initiale et finale sont elles-mêmes l'objet de variations : le roman de Marie NDiaye s'ouvre par une majuscule et s'achève par un point final (et unique). Le monologue écrit par Koltès, encadré par des guillemets, s'ouvre par une majuscule et s'achève sans autre ponctuation que les guillemets fermants :

moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime, et le reste, de la bière, de la bière, et je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie » (Koltès : 63)

Quant au texte de Mauvignier, il s'ouvre par une minuscule et se clôt par un tiret typographique, refusant ainsi la fermeture nette qu'aurait supposée l'emploi d'un point final. Le tiret y revêt une valeur d'emploi qui fait de lui, selon la formule de Fonagy, un « graphème de l'inachevé » (Fonagy 1997 : 195) :

et ce que le procureur a dit, c'est qu'un homme ne doit pas mourir pour si peu, qu'il est injuste de mourir à cause d'une canette de bière que le type aura gardée assez longtemps entre les mains pour que les vigiles puissent l'accuser de vol [...] sa voix à lui qui continuera dans ta tête, à murmurer, à

1

¹ Voir J.-P. Seguin (1997 : 217, les italiques sont de J.-P. Seguin) : « Ce sont les temps modernes, et singulièrement la pratique du XVII^e et la théorie du XVIII^e, qui ont fait du point la marque du *caractère maximal de l'accomplissement énonciatif*. C'est sur ces bases que le sentiment actuel de la langue s'est constitué ; mais combien a été lent à s'établir le réflexe de dresser régulièrement la barrière du point suivi de majuscule ! Dans les correspondances, combien, et tardivement, de points très peu définitifs suivis de minuscules ! »

2

² Contre, donc aussi : à partir de ce mythe.

3

³ Parmi celles-ci, citons encore *Une phrase pour ma mère* de Christian Prigent (P.O.L., 1996) ou le plus récent *Zone* de Mathias Énard (Actes Sud, 1998).

4

⁴ Respectivement 124 pages pour *Comédie Classique*, 63 pages pour *La Nuit juste après les forêts* et 62 pages pour *Ce que j'appelle oublié*. C'est le texte de Koltès qui a servi de modèle explicite à celui de Mauvignier comme l'indique l'écrivain lui-même expliquant avoir recouru à : « [I]a même technique d'une phrase unique se déployant sur un nombre de signes équivalents à peu près. » (*Décapage*, 2011 : 107).

répéter toujours pas maintenant, pas maintenant, pas comme ça, pas maintenant — (Mauvignier : 7, 63)

La simple comparaison des seuils de ces trois textes fait apparaître un abandon de plus en plus net des signes de délimitation, symétrique de leur date de publication, le texte de Mauvignier affichant le degré le plus faible de démarcation : le recours à la minuscule initiale et à l'emploi d'un « et » de relance énonciative suggère l'existence d'un flux verbal ininterrompu dont seule une part serait prise en compte par l'écriture, et appelle symétriquement la simple suspension finale du tiret typographique. L'écriture semble alors mettre en scène fictivement la contradiction entre texte et discours, ainsi décrite par E. Orlandi (2002 : 69) qui oppose à la clôture de l'un la nécessaire incomplétude de l'autre par quoi peut se nourrir un imaginaire du flux et du continu :

Le sujet a besoin d'un énoncé qui finit, d'un texte avec un début, une progression et une fin ; il a besoin aussi d'achever sa parole, de pouvoir mettre un point final, des virgules, des points de suspension. [...] Du point de vue discursif il n'y a pas de point final comme il n'y a pas un début absolu, une initiale totale. L'auteur néanmoins commence et termine son texte. Incomplétude du sujet, vocation totalisante de l'auteur ; incomplétude du discours, achèvement du texte.

Par imaginaire du flux et du continu, on entendra ici une représentation en termes de prolifération, que celle-ci opère, comme on le verra plus loin, par ramification discursive ou par relance du mouvement discursif selon un processus qui semble sans fin. C'est cet imaginaire du flux et du continu que les trois écritures reconduisent, chacune à leur façon, dans le développement de leur « phrase »⁵ unique. L'écriture doit alors répondre à la gageure suivante : comment tenir ce long fil discursif sans recourir régulièrement à la butée du point ? L'observation des différents textes montre comment d'autres signes ponctuels viennent prendre le relais, permettant la relance phrastique sans pour autant instituer de bornes. On constate ainsi un glissement : sans que soit pour autant remis en cause le système de ponctuation, des déplacements s'opèrent entre les valeurs d'emploi des signes, réaménagement lié à l'interdit qui pèse sur le point dans les trois textes. Parmi les signes sollicités pour permettre ce développement en excès de la phrase, le tiret typographique apparaît comme l'un des opérateurs importants facilitant la progression de ce flux discursif : il permet à la fois de suggérer une continuité (la « phrase » ne s'arrête pas mais se relance) et de marquer une rupture, quelle que soit la nature de celle-ci (temporelle, par glissement de plans ou changement de points de vue). En relais ou en combinaison avec d'autres signes qui subissent eux aussi de légers déplacements de valeurs, le tiret intervient dans un travail de scansion, scansion des voix, du discours, au sein d'un imaginaire du flux et du continu.

1. Tired simple ou tired double ?

Dans les ouvrages spécialisés, c'est le tired double qui suscite en général le plus de développements par rapport au tired simple, notamment du fait du décrochement énonciatif qu'il dessine au sein de l'unité phrastique (Boucheron-Pétillon, 2002) sur le modèle de la parenthèse. Les deux signes doubles sont fréquemment comparés, non sans qu'apparaissent des contradictions dues au caractère subjectif des commentaires. Ainsi, pour le normatif *Traité de la ponctuation française* de J. Drillon, « le tired, plus encore que la parenthèse, interrompt la continuité de la phrase » (1991 : 329), quand la *Grammaire méthodique du français* précise, avec une certaine prudence : « à la différence des parenthèses, il met en relief l'élément isolé [...]. La rupture énonciative semble moins forte qu'avec les parenthèses et l'élément entre tirets peut avoir un rapport syntaxique plus étroit (parallélisme) avec le reste de la phrase » (1995 : 161). Cette dernière répertorie deux emplois principaux pour le tired simple : d'une part sa fonction d'introducteur de réplique dans un dialogue, et d'autre part son emploi lorsque « la fin du groupe qu'il isole coïncide avec la fin de la phrase » (Rioul *et alii* 1995 : 161), ce qui entraîne la non répétition du tired⁶ : le

5

□ Par commodité, on emploiera ici le terme de « phrase », sans tenir compte des difficultés évidentes que pose le recours à une telle dénomination pour désigner ces objets discursifs. Sur cette question à propos du texte de Marie NDiaye, voir É. Bordas : 1998.

6

□ Sur les emplois combinés du tired et du point chez Hugo, voir. J. Dürrenmatt (1998) ; pour les emplois liés à la question de la voix chez Villiers-Adam, voir. M. Watthee-Delmotte (1998).

tiret simple peut être alors considéré comme une forme réduite du tiret double. Si l'on observe les textes du corpus, on constate que chacun présente majoritairement la forme simple du tiret. Il va de soi que l'extension donnée à la phrase unique exclut de fait les cas de coïncidence entre groupe détaché par le tiret et fin de phrase. Quant au rôle d'introducteur de réplique, il apparaît extrêmement minoritaire dans son emploi canonique (réservé exclusivement à quelques répliques de *Comédie classique*⁷ à forte dimension parodique). Pour autant, le tiret simple ne se départit pas d'une dimension énonciative, il reste susceptible de marquer un seuil énonciatif mais en subissant un déplacement comme on va le voir. Or, ces glissements subreptices que connaissent les emplois ont parfois pour conséquence de rendre incertaine l'identification des formes si leur succession est rapide : le recours répété au tiret dans un contexte resserré peut entraîner une incertitude interprétative, la lecture hésite entre suite de tirets simples ou succession de tirets doubles. Nous prendrons quelques exemples pour rendre compte de la complexité de lecture qu'offrent ces suites de tirets, soit d'un point de vue sémantique et référentielle, soit d'un point de vue énonciatif ; ainsi chez Koltès :

(1) refroidis une bonne fois la cinglée que je suis ! —, qui lui a raconté que ce coup-là marchait ? à cette cinglée de pute avalant de la terre jusqu'à y passer, au milieu du cimetière où moi, je l'ai bien vue, — qu'on lui ait raconté ce coup, cela me sape le moral, une vieille autre pute sûrement, qui a des recettes — un sacré massacre et tout en douceur ! — mais tout le monde n'avale pas de terre, (Koltès : 38)

(2) mais celle-là, on est obligé de courir l'aborder, avec ses cheveux, ses yeux par en dessous, son air pas solide et pas trop de boucles : camarade, camarade ! — alors c'est justement là : camarade, camarade ! —, là qu'ils nous attendent, là qu'on va se faire avoir comme le dernier des cons (Koltès : 22)

Si la suite < —, > (sur laquelle on aura l'occasion de revenir) ne permet pas de doute au début de (1) sur l'identification d'un tiret simple, il n'en va pas de même pour les occurrences suivantes qui peuvent donner lieu soit à la lecture d'une succession tiret simple / tiret double soit à la lecture de trois tirets simples se succédant avec ou sans association avec une virgule : ce flottement interprétatif s'accompagne d'une oscillation dans les rapports syntaxiques à instaurer, entre décrochement de l'incidente (en cas de lecture d'un tiret double) ou relance par un nouveau mouvement énonciatif (en cas de lecture d'un tiret simple). Selon l'interprétation, le fil discursif se ramifie (grâce au décrochement de l'incidente) ou au contraire se prolonge sur un mode heurté, mais non borné.

Dans (2), une lecture trop rapide pourrait amener à penser que l'extrait présente un tiret double qui permet le décrochement d'une incidente avec DD. Mais deux éléments viennent contrarier cette seule lecture : d'une part la combinaison < —, > dont on peut déjà remarquer qu'elle se place à la suite immédiate du segment autonome de DD (comme c'était aussi le cas dans (1)), et d'autre part la reprise de *là* qui suppose moins la présence d'une incidente en amont (soit un constituant inséré) que la relance du mouvement phrastique, les segments de part et d'autre du tiret simple étant alors placés sur un même niveau syntaxique. Dans cette hypothèse, les deux tirets se lisent chacun comme un signe simple, le premier marquant l'ouverture d'un nouveau mouvement de relance (ponctué verbalement par *alors*) quand le deuxième sert simplement à marquer la fin du segment autonome sans s'agréger au premier tiret.

Un dernier exemple, emprunté à Mauvignier, permet de rendre compte de ces hésitations possibles, dues dans l'extrait suivant au jeu des reprises lexicales et des anaphores :

(3) tu veux comprendre pourquoi les joues comme tu les as vues, son visage comme tu l'as vu, avec ce qu'ils ont fait de votre ressemblance — vous y teniez pourtant bien mais maintenant c'est fini, ils ont laissé votre air de famille sous leurs semelles [...], et il faudra t'y faire comme tu devras

⁷ Voir p. 29, 88-89, 92, 104 et 109 : toutes détachées du bloc typographique du paragraphe que constitue sinon le texte, et à tonalité très parodique : « — Quant à Flaubert ? / — Un tâcheron surfait. / — Mais Zola... / — Basse-contre d'opérette. / — Ne me dis pas que Proust... / — Un narcotique ! / — Et Joyce ? / — Ce pédant ? Illisible ! / — Mais, alors, la littérature ? / — Elle commence ! (avec moi) » (NDiaye : 109). Le point qui clôt la deuxième réplique ne contredit pas le principe d'exclusion du signe dans le texte : pris dans le segment autonome, il est enchâssé dans la continuité phrastique non autonome qui l'englobe, et n'interrompt pas celle-ci.

t'accommoder de l'idée que la dernière chose que tu auras connue de lui c'est ce qu'ils en ont laissé dans les frigos de la morgue, ce corps comme jamais avant tu n'aurais cru le voir et l'approcher — son visage lisse et bleu sous cette lumière pâle comme le reflet d'un tube de néon sur une lame de couteau, ce néon et cette cuisine qu'il voyait en rentrant chez lui à sept heures du matin — il te l'a déjà racontée cette histoire, la fille et la Loire, (Mauvignier : 42-43)

Rien n'interdit d'interpréter les deux premiers tirets comme un tiret double permettant l'insertion d'un long commentaire suscité par la référence à la « ressemblance » familiale, lecture que peut confirmer la reprise du SN « son visage » présent de part et d'autre du segment ainsi décroché. Mais simultanément, il est possible de lire l'extrait comme présentant la suite de trois tirets simples, chacun introduisant une nouvelle relance de la narration : narration en « cascade » alors, qui pour se relancer prend appui sur le segment précédent soit par reprise anaphorique (« vous y teniez », « cette histoire »), soit par continuité référentielle (« ce corps », « son visage »). Si l'on ajoute à cela la longueur des segments textuels compris entre chaque occurrence de tiret, longueur susceptible de mettre à mal la mémoire textuelle, la lecture par une suite de tirets simples apparaît d'autant facilitée.

Ces premières observations permettent de rendre compte de la complexité de l'emploi du tiret et de la dynamique qu'elle instaure nécessairement dans la lecture. Le flux discursif y apparaît sous le jour de la prolifération, que celle-ci procède d'un étagement ou d'une ramification par l'insertion d'incidentes, ou qu'elle se manifeste par la suggestion d'un mouvement de relance en continu, sur le fil syntagmatique.

Une fois posées ces difficultés interprétatives, il convient désormais d'analyser les principaux emplois du tiret simple dans ces écritures : relancer le mouvement énonciatif, permettre aussi bien un remaillage narratif qu'un glissement temporel ou encore une boucle réflexive, selon des variations propres aux différents textes.

2. Tiret et discours autre

On l'a signalé plus haut, le tiret simple apparaît fort peu pour signaler le début d'un segment autonome de DD. Notre corpus suit en cela un mouvement qui va en s'amplifiant dans l'écriture contemporaine, renouant notamment avec des pratiques de ponctuation du XVI^e siècle (Arabyan et Cunha, 2004) : il s'agit notamment de recourir à une démarcation estompée par l'emploi de la virgule, suivi ou non d'une majuscule démarcative. Tel est le cas systématiquement dans le texte de Mauvignier⁸, quand l'écriture de Koltès fait appel pour sa part aux deux-points généralement suivis d'une minuscule. Le texte de Mauvignier ne présente quant à lui aucune occurrence de deux-points ; on constate ainsi un principe de variation dans la mise en jeu des signes ponctuels au sein d'une même logique d'éviction du point : quand les deux-points peuvent servir également de relais pour relancer l'énoncé chez Koltès, c'est à la virgule qu'échoie ce rôle dans le monologue de Mauvignier.

Ce recours à l'une ou l'autre des combinaisons (<, + minuscule >, ou < : + minuscule >) va dans le sens du refus de démarcation nette, de segmentation appuyée, selon le même principe de flux et de continu qui conduit à l'évitement du point dans le texte. Dès lors que d'autres signes viennent assurer son rôle traditionnel de démarcatif énonciatif (introduction de segment autonome dans la configuration de DD), le tiret simple peut connaître un glissement de valeur d'emploi. C'est ce que l'on constate, selon la priorité accordée aux deux-points ou à la virgule.

Le tiret devient ainsi chez Koltès un signe apte à marquer moins l'ouverture que la clôture du segment autonome⁹, même si sa présence ponctuelle à l'ouverture n'est pas exclue (mais elle est rare sur l'ensemble

8

□ Cet emploi de la virgule comme marquant le seuil du segment autonome existe également en anglais en concurrence avec l'emploi des deux-points. On peut d'ailleurs se demander si la lecture de Beckett (qui y recourt dans ses œuvres en français) n'a pas eu une influence sur un écrivain tel que Mauvignier. Quoi qu'il en soit, c'est bien une tendance nette de l'écriture contemporaine, que l'on rencontre chez des écrivains tels que Maylis de Kerangal, Valérie Zenatti, mais aussi des représentants de la génération précédente tel que Jean Échenoz. C'est aussi le cas chez Annie Ernaux, dans des textes récents (*Les Années*, Gallimard, 2008).

9

□ Voir également *supra* les exemples (1) et (2).

des occurrences). L'extrait suivant accumule les segments de DD en jouant de variations sur les reprises lexicales et sur la ponctuation :

je monte derrière eux dans le premier métro en me disant [a] : je les invite et on se boit une bière et on passe le soir ensemble et personne ne s'emmerde, [b] — mais en même temps que cela, je sens dans mon dos que l'un des deux met la main dans la poche de mon pantalon, qu'il tire mon portefeuille, moi je ne bouge pas tout de suite, je sens que je tiens la forme, alors je me dis [c] : mec, pas de bagarre, je leur parle et il n'y a pas de raison que cela ne marche pas, je me retourne, et dis [d] : — o.k., fais pas le con, je vous invite et on se boit une bière, après, on verra bien ce que l'on fera, ensemble, on ne s'emmerdera pas [e] —, le loubard derrière moi regarde son copain, ils ne disent rien comme s'ils ne m'avaient pas vu, [f] — o.k., ne faites pas le con, vous me rendez mon fric, on va boire un coup, on se parle un coup et on continue ensemble [g] —, ils se regardent toujours, comme s'ils ne comprenaient pas, et puis petit à petit, par les yeux, comme cela, ils se mettent d'accord, ils commencent à parler, de plus en plus fort, pour que tout le monde entende, toujours sans me regarder [h] : qu'est-ce qu'il veut, celui-là ? il nous cherche ou quoi ? qu'est-ce que c'est que ce mec ? pourquoi il nous les casse ? [i] — ils me poussent vers la porte [j] : on descend ce pédé à la prochaine station et on lui casse la gueule [k] —, alors moi, je leur dis [l] : o.k. vous me rendez mon fric, alors, et c'est bien comme cela, mais eux disent [m] : ce pédé, qu'il attende, et on lui casse la gueule [n] —, personne ne réagit (Koltès : 58-59, je souligne)

Le tiret ouvre ici le segment autonome¹⁰ dans deux cas : lorsque l'on passe à un dialogue oralisé ([d]) après un premier DD relevant de la parole intérieure ([a], [c]), puis lorsque le segment autonome est dépourvu de segment introducteur ([f]). Pour les autres occurrences (à l'exception de ([b]), qui marque la reprise de la narration), il s'agit d'un tiret qui ferme le segment autonome, fermeture qu'accompagne souvent une virgule marquant l'arrêt momentané du segment narratif en cours dans lequel est enchâssé le segment autonome. De façon générale, les configurations de DD présentées par le texte s'accompagnent majoritairement de cette clôture par le tiret simple, témoignant du maintien de sa valeur de seuil énonciatif. Mais, placé en position finale, en même temps qu'il marque la fin d'un plan énonciatif, il dessine par son trait la jonction avec la suite discursive. Il convient sans doute de considérer également que ce glissement vers l'aval du segment autonome facilite d'autant la superposition avec les autres emplois possibles du tiret, et notamment l'indistinction possible avec le tiret double dans son aptitude à insérer un constituant (en particulier lorsque celui-ci est formé d'un segment de DDL) :

si j'avais pu savoir qu'elle était de l'autre côté, que c'était une salope — viens avec moi, minet, ce soir, on chasse le rat —, si elle avait fermé sa gueule, je n'aurais jamais su ce qu'une gueule comme cela pouvait savoir cracher (Koltès : 22)

De même, c'est ce glissement vers l'aval qui permet la suite inhabituelle < — + : > :

elle ne me reconnaissait pas, à cause de cette lumière qui nous fait tous si semblables, — on chassera le rat, minet, et puis tu resteras avec moi ! — : elle me dit cela de tout près, dans le drôle de café où elle m'avait emmené, (Koltès : 23)

L'incise contenant le verbe de parole est ainsi placée à la suite de cette combinaison, selon une configuration de ponctuation qui inverse exactement un emploi fréquent au 19^e siècle, lorsque le tiret était « couramment utilisé de chaque côté d'une incise afin de clairement délimiter les glissements énonciatifs » (Dürrenmatt 1998 : 55).

Ce glissement fréquent vers l'aval du segment autonome reste propre à la pratique de Koltès. Si le texte de Mauvignier, dont on a signalé qu'il exclut le recours aux deux-points, fait appel au tiret à la suite d'un passage de DD, c'est sans systématisme (la virgule seule pouvant suffire à la reprise du fil narratif), et sans que cela soit restreint à la fin d'un segment de discours autre : toute bifurcation du flux discursif, comme on va le voir, est susceptible de se marquer par le tiret.

3. Tiret : relance et bifurcation

10

□ Suivant en cela la théorie énonciative de Jacqueline Authier-Revuz, on considère ici que le segment de paroles rapporté en DD est autonome, i.e. pris en mention. Cf. Authier-Revuz (2001).

Au-delà de (ou conjointement à) sa fonction énonciative, le tiret apparaît dans chacun des textes comme un opérateur de relance discursive, que celle-ci vise la continuité de la narration, ou au contraire qu'elle procède à des bifurcations. Il participe ainsi d'une véritable dynamique discursive qui témoigne d'une forme de dire en excès cherchant à épuiser le réel ou du moins à en explorer les multiples détours. C'est sans conteste le texte de *Comédie classique* qui joue de cet effet de la manière à la fois la plus acrobatique et la plus parodique. Le fil suit l'écoulement d'une journée du narrateur, lequel ne se prive pas de multiples détours narratifs et de commentaires : la phrase unique se déploie par une syntaxe à la complexité spectaculaire, les niveaux d'enchâssement produisant une dérive progressive telle que la reprise du fil s'avère quasi impossible pour la mémoire malmenée du lecteur sauf à faire appel au tiret : celui-ci devient alors un signal ironique de suture grossière, invitant à la jonction avec un élément antérieur qui a été débordé par de multiples constituants successifs. La suture du tiret peut être accompagnée de la reprise lexicale du segment laissé pour ainsi dire à l'abandon, aidant en cela au travail de réorganisation de la lecture :

[...] je regardais sous mes paupières mi-closes, attentif à ne pas bouger d'un centimètre l'empilement de tapis et lourds manteaux qui me protégeaient, la nuit, du froid régnant dans la chambre que pour des raisons d'économie je ne chauffais jamais avant qu'il ne gelât ou à moins que ne vînt me voir une personne comme de temps en temps Sophie ou, cet après-midi, mon cousin Georges, dont je tenais en tout cas à ce qu'elle ne m'estimât pas bien près de mes sous pour quelqu'un qui aimait à déclarer, ainsi que je l'avais fait dans une récente période de naïveté, qu'il était dérisoire de se soucier de l'argent, sottie valeur, et davantage encore lorsque comme moi, on en gagnait trop peu pour craindre de voir transformée son existence si on venait à le perdre, — je regardais sous mes paupières mi-closes tomber la pluie sur la noire et luisante ardoise, (NDiaye : 10-11)

Le principe est systématique, les tirets de suture pouvant intervenir à l'intérieur d'autres emboîtements en attente de reprise, dessinant un parcours labyrinthique dans cette prolifération discursive. Il est poussé à l'extrême quand la dernière occurrence de tiret annonce la reprise d'un segment situé au tout début du texte, un écart de 110 pages séparant les deux passages : la boucle est alors bouclée, la phrase close dans une unité apparemment contrôlée, mais entre les deux s'est ouverte la béance d'un dire qui a démultiplié ses dérives :

Plus je réfléchissais et plus s'installait en moi la conviction, que ce fût lors d'instant de calme et de détente tel celui du réveil, cette tranquille matinée d'automne, quand, pelotonné entre mes couvertures [suivent 110 pages] — la conviction que cette journée de laquelle il n'advint que peu de chose sinon que j'évitai désormais de voir Judith qui après quelques lettres auxquelles je m'abstins de répondre et deux ou trois visites chez moi où je la reçus d'une façon ferme et froide, parut se résigner à l'abandon de son absurde dessein, et que nous n'eûmes plus une occasion, la maison du pauvre Georges revenant légalement à sa nièce que nous ne connaissions pas, de quitter la capitale, était la plus éprouvante qu'il m'eût été donné de vivre. (NDiaye : 9, 124)

Le tiret de suture suggère la maîtrise d'un discours, il se lit comme le signe d'une reprise de contrôle exercée sur un mouvement de dérive dont symétriquement il souligne la complexité et le caractère d'excès caricatural. La relance cumule ainsi mouvement en arrière (reprise) et progression feignant une linéarité retrouvée (à l'image du trait du signe typographique) pour être aussitôt déjouée par de nouvelles dérives.

La dimension parodique (et d'exercice de style¹¹) du texte de M. NDiaye joue de l'aptitude qu'a le tiret simple à relancer l'énoncé. Sans plus de visée parodique, la relance chez Koltès ou Mauvignier va permettre un « remaillage » narratif, ou une bifurcation discursive, qu'il s'agisse pour l'énonciation de progresser par association d'idées, exploration d'hypothèses ou encore à l'occasion d'une boucle réflexive. Les tirets s'avèrent alors autant de marques d'« aiguillages » du discours¹² dont la progression est scandée visuellement, parfois sur un mode quasi musical par le jeu des reprises et des variations fréquentes dans

11

¹¹ Il s'agit du deuxième texte publié par la jeune écrivaine alors âgée de 19 ans et étudiante en linguistique.

12

¹² Sur ce mode de progression des discours, cf. Bikialo (2003) et Rannoux (2009).

l'écriture de Koltès. Si la virgule peut permettre des changements énonciatifs ou des bifurcations, son emploi généralisé à l'introduction de discours rapporté, crée un effet de lissage et de continuité. Par sa forme même, le tiret devient lui un signe de scansion de cette progression par variation, progression paradoxale où le paradigmatique semble se rabattre sur le syntagmatique :

s'il prenait à quelqu'un de me faire vivre tout à coup dans une chambre de maison, qu'on me donne un appartement arrangé comme on veut, comme un appartement où il y a des familles, j'en ferais, en y entrant, une chambre d'hôtel, rien que d'y vivre, moi, à cause de l'habitude — on me donnerait une sorte de petite chaumière, comme dans les histoires, au fond d'une forêt, avec de grosses poutres, une grosse cheminée, de gros meubles jamais vus, cent mille ans de vieillesse, lorsque j'y entrerais, moi, avec rien du tout et en un rien de temps, je t'en fais une chambre comme celle des hôtels, (Koltès : 9-10)

Si la relance dans *Comédie classique* procédait par suture visible avec un élément antérieur, le tiret dans les deux autres textes introduit un segment qui s'appuie sur l'amont par reprise lexicale ou anaphore, mais sans chercher un ajustement textuel avec cet amont. Le recours à l'anaphore permet de nouer le lien par-delà le tiret en même temps que celui-ci signale la bifurcation en cours. Se tisse alors un remailage narratif, la narration reprend à cette occasion son fil chronologique linéaire, que la rupture du tiret accompagne d'un glissement des temps verbaux : « *et tous les quatre étaient là pour regarder sa bouche ouverte sur la dalle de béton où le sang grandissait et s'étalait — et pourtant, avant ça il a résisté un peu, ils le frappent sans se parler* » (Mauvignier : 25). C'est aussi le mouvement même du discours en train de se faire qui est ainsi scandé par le tiret simple : il dessine alors la suspension momentanée du fil discursif et la bifurcation qu'impose un « arrêt sur mot » (Authier-Revuz, 2007), marquant d'hétérogénéité l'énonciation en cours :

et son doigt a dégoupillé la canette — peut-être il a pensé que les canettes sont comme des grenades et l'explosion ça a été une nuée de coups dans la réserve du supermarché, parce qu'ils ont dit qu'il a refusé d'obtempérer — tu entends les mots qu'ils disent ? des mots d'ignares violents et prétentieux, (Mauvignier : 52)

Au-delà, c'est le discours dans sa dimension de *work in progress* qui est mis en scène par l'emploi du tiret simple chez Mauvignier : les glissements de part et d'autre de son trait accompagnent le mouvement supposé d'invention/reconstitution d'une scène par un narrateur qui n'était pas témoin mais entend donner à voir ce qu'il imagine. Ainsi le basculement du tiret devient le signal d'un changement discret de statut de l'énoncé, de l'hypothèse formulée sous la forme d'une question (« *peut-être qu'ils ont demandé si ça allait ?* »), à une nouvelle question où l'hypothèse première est devenue un élément présupposé (« *avant de demander, tu vas répondre, dis, ça va ? réponds* ») à partir de quoi la narration peut continuer sur le mode assertif :

là où il gît enroulé sur lui-même, les jambes recroquevillées avec cette putain de position de fœtus qui n'arrive jamais quand ça va — peut-être qu'ils ont demandé si ça allait ? — est-ce que le plus vieux s'est penché vers lui pour le secouer ? et sa peau toute blanche, est-ce qu'elle a rougi un peu avant de demander, tu vas répondre, dis, ça va ? réponds et soudain l'image de la mort s'est collée sur la rétine de ses yeux verts et sur les deux autres, ceux que la lâcheté a fait reculer d'un pas (Mauvignier : 23)

Quelles que soient les variations qu'elles proposent dans leur jeu avec les limites de la phrase, ces différentes écritures exploitent l'aptitude du tiret à suspendre et reprendre : la suspension momentanée que celui-ci impose suggère simultanément une poussée discursive que ne saurait restreindre la butée du point. Indissociable des représentations de la phrase, l'imaginaire du flux et du continu porte le travail de l'écriture et permet les ajustements dont on a vu les traces dans les combinaisons variées. Le tiret typographique dessine ainsi une forme de mise en tension du discours : en cela outil de la modernité, à la fois accroc dans la continuité du tissu textuel et marque d'une reprise et d'une relance d'un flux discursif qui repousse sa borne finale, signe par excellence d'un dire en excès.

BIBLIOGRAPHIE

- KOLTÈS, B.-M., 1988, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit.
MAUVIGNIER, L., 2011, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Minuit.

NDIAYE, M., 1987, *Comédie classique*, Paris, P.O.L.

AUTHIER-REVUZ, J., [1995] rééd. 2012, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non coïncidences du dire*, Limoges, Lambert-Lucas.

AUTHIER-REVUZ, J., 2001, « Le discours rapporté », dans R. Tommassone (éd.), *Une langue : le français*, Paris, Hachette, coll. Grands Repères culturels, p.192-201.

AUTHIER-REVUZ, J., 2007, « Arrêts sur mots », dans I. Fénoglio (éd.), *L'Écriture et le souci de la langue. Écrivains, linguistes, témoignages et traces manuscrites*, Bruylant-Academia, 2007, p. 113-145.

BIKIALO, S., 2003, *Plusieurs mots pour une chose : de la nomination multiple au style de Claude Simon*, Poitiers, Thèse de Doctorat.

BORDAS, É., 1998, « Instant romanesque vs phrase narrative : *Comédie classique* de Marie NDiaye », *Modernités*, n° 11, Bordeaux, p. 97-108.

BORDAS, É., 2000, « Fantaisie ponctuant de tirets ponctuels dans les "Essais & Nouvelles" de 1846-1847 de Baudelaire », *La Licorne* n° 52, « La Ponctuation », Poitiers, p. 145-154 [en ligne sur le site de *La Licorne*].

BOUCHERON-PÉTILLON, S., 2002, *Les Détours de la langue : étude sur la parenthèse et le tiret double*, Paris/Bruxelles, Bibliothèque de l'Information Grammaticale, Éditions Peeters.

COMBETTES, B., 2007, « Les ajouts après le point : parcours syntaxique et textuel », dans M. Charolles *et alii* (éds), *Parcours de la phrase : mélanges offerts à Pierre Le Goffic*, Paris, Ophrys, 2007, p.119-131.

Décapage, 2011, « La Panoplie littéraire de Laurent Mauvignier », Paris, éditions de la Table Ronde, n°43, printemps été, p.78-109.

DESSONS, G., 1992, « Noir et blanc — la scène graphique de l'écriture », *La Licorne*, n°23, Poitiers, p. 183-190 [en ligne sur le site de *La Licorne*].

DESSONS, G., 1993, « Rythme et écriture : le tiret entre ponctuation et typographie », dans J.-P. Saint-Gérard (éd), *Mutations et scléroses : la langue française, 1789-1848*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, p. 122-134.

DRILLON, J. 1991, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard.

DÜRRENMATT, J., 1998, *Bien coupé mal cousu. De la division du texte romantique*, Presses Universitaires de Vincennes.

FONAGY, I., 1997, « Pour une sémantique des signes de ponctuation », *Le Discours psychanalytique. Revue de l'Association Freudienne*. La Ponctuation, n°18, octobre, p. 191-211.

NARJOUX, C., 2010, « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, n°163, Paris, Le Seuil, p. 325-338.

NOAILLY, M., 2002, « L'ajout après un point n'est-il qu'un simple artifice graphique ? », dans J. Authier-Revuz et M.-C. Lala (éds), *Figures d'ajout, phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 133-145.

ORLANDI, E. P., 2002, « Un point c'est tout. Interdiscours, incomplétude, textualisation », dans J. Authier-Revuz et M.-C. Lala (éds), *Figures d'ajout, phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 65-77.

RANNOUX, C., 1996, « L'emploi du tiret dans *La Condition humaine*, ou la polyphonie monotone », *L'Information grammaticale* n° 68, p. 30-33 [en ligne].

RANNOUX, C., 2012, « Bribe de voix, fragments de vie, *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier », dans S. Branca-Rosoff *et alii* (éds.), *L'Hétérogène à l'œuvre dans la langue et les discours. Hommages à Jacqueline Authier-Revuz*, Limoges, éditions Lambert-Lucas, p. 361-373.

RANNOUX, C., 2009, « Aiguillages et voies de traverse, les trajectoires de la phrase dans *Le Tramway*, de Claude Simon », dans Ilias Yocaris (éd.), *Sofistiké*, « Un monde à découvrir : le style de Claude Simon », n°1, octobre, (<http://www.sofistike.fr>).

RIOUL, PELLAT, RIEGEL, 1994, *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F.

SEGUIN, J.-P., 1993, *L'Invention de la phrase au XVIIIe siècle. Contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*, Paris, Bibliothèque de l'Information Grammaticale, Éditions Peeters.

SEGUIN, J.-P., 1997, « Fluctuations de l'emploi du point aux XVIIe et XVIIIe siècles ou le point "libre", le point "périodique" et le point "moderne" », *Le Discours psychanalytique. Revue de l'Association Freudienne*. La Ponctuation, n°18, octobre, p. 213-233.

WATTHEE-DELMOTTE, M., 1998, « Ponctuation et symbolisme de la voix : le cas de Villiers de L'Isle-Adam », dans J.-M. Defays *et alii* (éds), *À qui appartient la ponctuation ?*, Paris/Louvain la Neuve, Duculot, p. 57-68.