

## La Pythie de Créteil : voix et spectacle dans *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre

Marie-Pascale Huglo

Volume 39, Number 1, 2003

Les imaginaires de la voix

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/006740ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/006740ar>

[See table of contents](#)

### Article abstract

This paper examines the relationship between narrative voice and spectacle in Lydie Salvayre's *La compagnie des spectres*. Its aim is twofold: to combine a minute analysis of the narrative's "twists and turns" with a global understanding of Salvayre's novel and to problematize the approach of the narrative voice itself. The role of memory (that of genres or discourses) is one important issue of this paper which should enable us to reconsider the spectrum of narrative voice.

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Huglo, M.-P. (2003). La Pythie de Créteil : voix et spectacle dans *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre. *Études françaises*, 39(1), 39–55.  
<https://doi.org/10.7202/006740ar>

# La Pythie de Créteil : voix et spectacle dans *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre

MARIE-PASCALE HUGLO

Comment entendre la voix narrative ? À la subjectivité associée à la voix singulière correspondent difficilement les vecteurs de force de l'architecture narrative, et à l'impression sensible d'un « grain », l'approche narratologique préfère les niveaux, les personnes, les temps<sup>1</sup>. J'aimerais souligner, dans le contexte de réhabilitation du narratif qui est le nôtre, la difficulté à concevoir la voix d'un texte. La narratologie est aujourd'hui la première à s'interroger sur les limitations de son approche<sup>2</sup> et il reste difficile de s'entendre sur ce qui fait la spécificité de « la » voix comme métaphore d'une instance narrative complexe.

C'est que, pour commencer, la voix ne se positionne pas dans un rapport arrêté entre une histoire et sa narration, mais crée ce rapport à chaque fois. L'opération qui consiste à séparer la voix du récit, comme si la singularité de la première tenait à des changements de posture dans un espace narratif préétabli, étrangle la portée créatrice de l'une et de l'autre. Il semblerait plutôt que le seul fait d'identifier une voix narrative aille de pair avec la compréhension globale du récit, laquelle ne reposerait pas seulement sur la cohésion d'une histoire, mais aussi sur la reconnaissance *sensible* d'une voix singulière et de l'espace imaginaire de son dire.

Si notre représentation de la voix narrative repose en grande partie sur la figuration d'une source subjective de parole (ou de son défaut),

1. Voir à ce sujet Gérard Genette, « Voix », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 225-267.

2. « [...] en effet, à nos yeux le champ d'application de la voix ne se situe pas exclusivement à l'intérieur d'un écart entre *histoire* et *récit de fiction*, mais plus largement à l'intérieur de la réalité du langage conçu comme "ordinaire" [...] » (Christian Boix, « Les Outils d'analyse de la voix narrative », *Cahiers de narratologie*, n° 9, 1999, p. 161).

c'est aussi dans la configuration narrative et textuelle d'un espace discursif que se tisse sa spécificité. À vouloir cantonner le récit dans un modèle communicationnel coupé d'une matérialité (l'écriture) et d'un imaginaire (actualisé par la lecture), c'est la convergence *esthétique* de la voix et du récit que l'on rate. Cette coupure du sens (le narratif) et du sensible (la voix écrite) est d'autant plus problématique que la part du sensible est elle aussi partiellement investie d'un imaginaire collectif qui fait de la voix l'instrument vibratile d'une subjectivité inatteignable. Le grain de la voix prend le pli de nos émotions, de sorte qu'il devient difficile de rendre compte de sa littéarité. Sa sensibilité est pourtant aussi une affaire de ton, d'enchaînement, et c'est précisément le lien noué entre l'unité du récit et les aspects formels qui en composent « la » voix qui nous intéresse ici.

### Le ton, le détonnant

Dans son entrevue avec Alison Finch et David Kelley, Nathalie Sarraute signale l'importance fondamentale qu'ont pour elle les premières pages du roman qu'elle est en train d'écrire, dont elle parle comme d'un tremplin, comme d'un socle sur lequel se tenir, mais aussi, elle y insiste, comme la note qui donne le ton :

Je réfléchis longtemps, et après le début vient, et il donne le ton général du livre. Dans chacun de mes livres, je ne peux pas commencer à écrire jusqu'au bout si je n'ai pas au moins les deux premières pages entièrement finies, et qui donnent le ton général. Ces deux pages, je ne les change jamais ; il faut un tremplin sur lequel on se tient, et puis on plonge. C'est comme le « la »<sup>3</sup>.

Paul Nizon signale un souci identique, qui précède et préside à l'écriture :

Débutant par ce stade d'une première version écrite, j'ai l'habitude de m'interrompre, d'hésiter. Il s'agit d'adopter le ton, de choisir la tonalité. Une décision grosse de conséquences, non seulement parce qu'elle décide du climat du livre, ou tout au moins de celui d'une première partie, d'un chapitre (et donc de l'état des sentiments, de l'atmosphère, etc.), mais bien parce qu'elle décide de la distance, la distance par rapport aux événements, la distance du narrateur et surtout le rôle de celui-ci. C'est vraiment la voix et la diction de ce dernier qui, avec cette première mesure, retentit. Et le ton du récit fixe le rapport au raconté [...]<sup>4</sup>.

3. « Propos sur la technique du roman », *French Studies*, vol. 39, n° 3, juillet 1985, p. 314.

4. Paul Nizon, « Trouver le ton — fixer la distance », dans Bernhild Boire et Daniel Ferrer (dir.), *Genèses du roman contemporain ; incipit et entrée en écriture*, Paris, CNRS éditions, 1993, p. 201.

Avant même qu'il soit abouti, le ton est conçu *globalement*. En ce sens, il recoupe la voix narrative qui forme une tonalité d'ensemble malgré les multiples « accents » qui la composent. Mais si l'écrivain pressent la justesse d'un ton à l'ancrage et à l'élan qu'il lui procure, à quoi le lecteur la repère-t-il ? Le ton, la *Stimmung*<sup>5</sup>, semble faire partie de ces humeurs aussi clairement perceptibles que diffuses auxquelles nous sommes réceptifs, mais qui restent difficiles à cerner. Associée au (post)romantisme et à l'expression des affects, la *Stimmung* concerne notre rapport sensible à l'écriture, au livre, voire au monde. Certitude insaisissable, impression de lecture, le ton dépend, pour s'actualiser, d'une réceptivité singulière, seulement n'implique-t-il pas aussi une reconnaissance commune ? Le lyrisme le plus exacerbé ne saurait se faire entendre en dehors d'une convention, d'un code, et c'est à ce niveau que le ton, sans rien perdre de sa singularité, peut être considéré comme une catégorie générique.

Dominique Combe explique fort bien les ressorts de l'« approche immédiate » des genres et des catégories génériques, approche qui dépend toutefois d'un apprentissage et d'une pratique culturelle<sup>6</sup>. À la perception des grands genres (fiction narrative, poésie, théâtre, essai) se joint celle des « catégories génériques » ou « tonalités affectives », susceptibles d'investir n'importe quel texte. Ces tonalités relèvent d'une impression elle aussi globale. Elles permettent de rendre compte de « traces génériques » multiples à l'intérieur d'un genre établi, et constituent la trame « inter-générique » du texte. Le ton pose toutefois le problème de la dominante : à quoi reconnaît-on une dominante tonale, comment, dans la myriade des tonalités affectives, vais-je repérer *une* voix ? De même que c'est d'abord dans des modes d'articulation que l'on reconnaît le style d'un écrivain, de même peut-on percevoir, dans la couture narrative des tonalités génériques et des multiples voix du texte, un « grain ». Telle est du moins la piste que je suivrai, remontant, à partir d'une impression dominante, à la configuration esthétique et narrative de la voix comme espace discursif spécifique.

### Le théâtre du roman

La dominante tonale de *La compagnie des spectres*<sup>7</sup> est théâtrale, inflexion relativement facile à cerner puisqu'elle implique l'ostentation. La voix

5. Le terme allemand de *Stimmung* vient de *Stimme* : voix. On le traduit par état d'âme, disposition, humeur, atmosphère, ambiance, impression, tonalité, tonalité affective.

6. Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 9-22.

7. Lydie Salvayre, *La compagnie des spectres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997. Dorénavant désigné à l'aide du sigle CS, suivi du numéro de la page.

narrative s'adresse à un interlocuteur non nommé mais visé. Pur récit de paroles, le roman passe par une série de voix enchâssées qui, de fille en mère, superposent passé tragique et présent pitoyable. La narratrice, Louisiane, est une voix ventriloque qui porte la sienne (en tant que personnage) et celle de sa mère, Rose Mélie, qui porte à son tour celle de sa propre mère, qui porte celle des assassins de son fils... La filiation féminine, qui ferait la joie des férus d'enchâssement, met donc en place une destinée tragique qui, depuis le meurtre de « l'Oncle Jean » (comme l'appelle Louisiane), voue filles et mères à l'isolement social, à la folie, à la pauvreté, à l'inadéquation. En jetant l'huissier par (à) la porte, Louisiane rejoint le camp de sa mère et des femmes révoltées pour, symboliquement, venger la mort, l'injustice, et renverser l'ordre établi : l'huissier, qui éjecte les locataires par décret, se fait éjecter par les deux folles fortes de la sentence de Marcus Caton : « Il faut faire avec le méchant comme avec l'ouragan le marin. » (CS, 188)

La voix narrative englobe ainsi toutes les autres voix, voix ventriloque marquant d'emblée une orientation discursive sensible bien qu'indéterminée<sup>8</sup>. Là où Rose-Mélie s'adresse à sa fille Louisiane<sup>9</sup>, là où Louisiane s'adresse à Rose-Mélie<sup>10</sup> ou à l'huissier<sup>11</sup>, la voix narrative s'adresse à la ronde :

*Et alors même que je me confondais en politesses, Monsieur l'huissier par-ci, monsieur l'huissier par-là, car j'escomptais par ces amabilités qui ne m'étaient en rien naturelles impressionner favorablement cet huissier et l'amener à annuler ses arrêts ou tout au moins à les adoucir, je vis la porte de la chambre s'ouvrir brusquement et ma mère apparaître dans sa chemise de nuit sale, ceinturée par cette affreuse banane dont elle ne se séparait jamais, pour le cas, disait-elle, où elle serait conduite manu militari en camp d'internement, je vis, disais-je, ma mère apparaître et lancer à l'homme de loi d'une voix effrayante C'est Darnand qui t'envoie ? (CS, 11 ; je souligne)*

8. La voix narratrice de chaque personnage assume tel ou tel élément du récit à l'intérieur de l'espace diégétique ; la voix narrative assume l'ensemble de cet espace et englobe les voix narratrices qui le (la) composent. Son économie toutefois excède la figuration de la narration dans le récit et implique la prise en compte des matériaux (scriptural, spatial [la page]) et des virtualités (génériques, intertextuelles, interdiscursives) qui en « projettent » l'espace imaginaire. Dans l'incipit, on repère nettement deux voix concomitantes, l'une, *narrative*, qui s'adresse à un auditoire *non figuré* dans le récit et dont la reconnaissance muette implique que le lecteur en actualise le ton, en prene acte, l'autre, *narratrice*, qui s'adresse à l'huissier dans l'univers de la fiction, le tout sous une même identité subjective, celle de Louisiane. Autrement dit, si Louisiane est la narratrice ventriloque de *La compagnie des spectres*, la voix narrative ne se réduit pas au personnage fictif de Louisiane.

9. « Et ce soir-là, *ma chérie, ta grand-mère* n'alla pas bêcher le potager comme elle le faisais tous les soirs » (CS, 83 ; je souligne).

10. « Je me fous de *ta mère*, dors » (CS, 24 ; je souligne).

11. « Vous parais-je folle, *monsieur* ? » (CS, 82 ; je souligne).

L'ouverture *ex abrupto*<sup>12</sup> donne le ton, inscrivant l'incipit à la suite d'un discours antérieur, comme si l'on entrait au milieu d'une déclamation qu'accentue la reprise (« je vis, disais-je ») et le pronom démonstratif *cet/cette* qui implique, faute de deixis, une connivence avec un quelconque interlocuteur (ou auditoire) dans lequel se reconnaît le lecteur. Rien de familier dans cette voix, rien de « naturel » ; l'usage du passé simple donne à lui seul la tonalité littéraire : le théâtre qui s'ouvre n'est pas celui de la confiance ou de la parole spontanée. Une distance s'impose d'emblée, celle de l'envolée théâtrale qui entraîne la présence de la voix et son artifice littéraire. Mais ce n'est pas tout. Si cette tirade engage le récit dans une performance déclamatoire, elle se pose aussi comme *romanesque* au sens où elle annonce la péripétie : « Et alors même que » amorce une coïncidence, un suspense, dont on trouve de multiples variantes dès les premières pages<sup>13</sup>. Le pli se répète dans la bouche des personnages (à l'exclusion de l'huissier) et se maintient tout au long du roman. Il en constitue même le cadre puisque c'est par lui que s'ouvre et se ferme le récit. Au « Et alors même que » du début répond, sur la fin, le « Et sur ces belles paroles, nous le jetâmes dehors. Dans l'ouragan » : voilà l'huissier jeté et la dominante de cette voix confirmée. Péripéties *et* narratrices (fille et mère) s'enchaînent dans une enfilade de coordinations qui tissent une unité théâtrale *et* romanesque, comme si ces aventures déboulaient dans un même souffle, dans une seule tirade contenant toutes les autres.

Dans ce cadre s'ouvre cependant une autre scène, celle d'un champ argumentatif qui prend le contre-pied de la narration : à la succession des péripéties correspondent les nombreux justificatifs, explications, réserves et commentaires digressifs qui ponctuent ou retardent l'exposé des événements. On pourrait y voir, avec raison, l'expression du différend entre la fille et sa mère (les arguments de Louisiane servant, auprès de l'huissier, de correctif aux propos de Rose), ou celle des tiraillements de la narratrice littéralement prise entre deux feux (sa mère d'un côté, l'huissier de l'autre), mais ce serait aplatir la non-coïncidence affichée de la voix avec elle-même. Car c'est non seulement de sa mère ou de l'huissier que Louisiane s'écarte, mais aussi de son propre discours, sa voix ne parvenant pas, du moins pas avant qu'elle fasse corps avec sa mère, à se fixer, à adopter un centre :

12. On trouve cette locution dans le roman, p. 90.

13. « Et lorsque » (CS, 11) ; « Et tandis que » (CS, 13) ; « Et à l'instant précis où » (CS, 14).

En outre, dis-je, pour ma mère qui a fini par considérer que sortir de chez elle était chose dégradante, pour ma mère qui, depuis l'assassinat de Bousquet, est devenue l'ennemie de toute société, *vous ne comprenez pas ce que l'assassinat de Bousquet vient faire ici ? j'y reviendrai !* pour ma mère qui vit donc retranchée dans sa chambre comme dans un bunker, la télé constitue l'assurance que le monde existe et qu'il continue de pourrir. La télé, paradoxalement, monsieur l'huissier, offre à ma mère, dans son immatérielle et chimérique existence, un contrepoint stable de réalité, *je ne sais si je me fais comprendre, un phare en quelque sorte dans la nuit de son esprit (j'ai un faible pour les images poétiques, quoique je m'en défende)* [...]. (CS, 52-53 ; je souligne)

Les deux premiers segments en italiques indiquent une non-coïncidence interlocutive avec l'huissier, le troisième (*en quelque sorte*) implique une non-coïncidence des mots avec eux-même, le dernier enfin, entre parenthèses dans le texte, commente ironiquement ses effets de style. Excentrée, la voix affiche son hétérogénéité de sorte à faire de celle-ci sa couture distinctive<sup>14</sup>. Pourtant, avec la parenthèse, c'est encore l'espace d'un aparté avec le lecteur qui s'ouvre, la digression rejoignant par là l'espace théâtral des adresses déjà vues, dépassant du même coup les oscillations du personnage à l'intérieur du récit<sup>15</sup>. Même phénomène avec la reprise, par trois fois, de « pour ma mère qui », triplication qui recoupe exactement l'insistance déclamatoire de l'incipit. Du reste, cet incipit n'est-il pas lui-même déjà porteur d'une incise (explicative et restrictive) finement conjuguée au reste<sup>16</sup> ? Le déchirement de Louisiane, qui cherche à faire un compromis impossible entre sa mère et l'huissier, se traduit dans les discordances de sa voix incapable de se poser comme intermédiaire, mais ces discordances internes concourent à renforcer l'unité générique de la narration *globalement* tendue vers un auditoire. Déclamatoire ou oratoire, c'est tout un ; la

14. Dans « Hétérogénéité et rupture. Quelques repères dans le champ énonciatif » (Herman Parret [dir.], *Le sens et ses hétérogénéités*, Paris, éditions du CNRS, 1991, p. 139-151), Jacqueline Authier-Revuz signale que si l'hétérogénéité est constitutive du champ énonciatif, la mise en avant de la rupture fonctionne comme une suture, d'où la dite « couture ».

15. Cet usage des parenthèses est récurrent dans le roman. Dans *Espaces discursifs. Pour une représentation des hétérogénéités discursives* (Louvain-Paris, Éditions Peeters, 2000), Liana Pop montre en quoi les parenthèses — à l'instar des virgules, des deux points ou des tirets — signalent et opèrent une « incise », c'est-à-dire le passage d'un plan discursif à un autre. De façon intéressante, le marquage graphique de l'hétérogénéité est mis en parallèle avec le changement d'intonation, que la lecture à haute voix permet d'actualiser (p. 20). L'inscription *syntactique des tonalités* du discours où décrochages et jointures se modulent ensemble, participerait de ce qu'on appelle la voix du texte.

16. « [...] car j'escomptais par ces amabilités qui ne m'étaient en rien naturelles impressionner favorablement cet huissier et l'amener à annuler ses arrêts ou tout au moins à les adoucir [...] » (CS, 11).

singularité de l'inflexion ne tient pas à l'alternance récit/commentaire, mais à la théâtralité des adresses qui projettent le roman comme un récitatif.

### **Le sublime et l'ordure : l'outrance**

La voix narrative déclame en faisant contraster le sublime et l'ordure. Le ton sublime — qui passe entre autres par la gradation, l'hyperbole et les élans pathétiques — voisine avec le ton grossier dont le registre vulgaire, les violentes injonctions et les injures ne sont en rien amortis<sup>17</sup>. C'est dans l'excès que le sublime rejoint l'ordure, excès qui semble toutefois plus naturel dans l'outrage (qui consiste justement à passer outre, à excéder, à violer les limites de l'admissible) ou dans l'émotion, que dans l'emphase de l'éloquence. Or, justement, en poussant l'élévation jusqu'à atteindre, parfois, des « hauteurs oraculaires » (CS, 81), en outrepassant les bornes du naturel ou de l'élégance, c'est entre autres la vertu d'indignation, forcément excessive, que Salvayre rassemble dans la voix<sup>18</sup>. Il ne s'agit pas de styliser l'artifice, mais de radicaliser le style, de le pousser à outrance vers le haut comme vers le bas, pour « tonner » la colère, le rejet du juste milieu, de la tempérance, de l'indifférence. Curieusement (ou, si l'on préfère, « symptomatiquement »), les explications de la fille à l'huissier ou à l'auditoire fantôme rejoignent les excès de la mère jusque dans l'éloquence dissertatoire qu'elle déploie :

Un monstre, monsieur. Un monstre qui n'eut d'humain que le visage. Un monstre dont les crimes, monsieur, terrifièrent mon enfance. Car je fus bercée dans mes jeunes années par les histoires de Darnand et Putain, et je peux dire qu'en somme Darnand et Putain furent mes loups, mes ogres et mes Barbe bleue, aussi angoissants, aussi caricaturaux et frappés de la même irréalité, et les récits de leurs turpitudes qu'enfant déjà je n'écoutais que d'une oreille, car je savais obscurément que je devais m'en prémunir, déposèrent dans le fond de ma mémoire des images d'effroi qui perdurent encore et se dressent la nuit, pour me poursuivre. (CS, 33)

17. « Combien de fois je vais te répéter de te casser ? hurla-t-elle en marchant sur l'huissier. Raus ! hurla-t-elle en lui montrant la porte. Raus ! Raus ! Ce nazi me les casse, me glissa-t-elle en aparté. Et comme si ce n'était pas assez, Tu veux que je te sorte par la peau du cul ? lui hurla-t-elle en pleine figure » (CS, 121).

18. Vertus qui vont à l'encontre de la culture des euphémismes et de la voix « *soft* », posée, qui constitue, d'après Christian Boix, une mutation propre à notre contemporanéité (voir « Phraséologie “soft” et voix postmoderne », *La voix narrative. Cahiers de narratologie*, vol. 2, n° 10, Nice, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, 2001, p. 7-20).

Dans ce passage, où gradation, amplification et explication font bon ménage, la voix frappe par sa sophistication déplacée devenue sourde à la grossièreté du surnom de Putain. Son inconvenance vient d'une politesse dissonante qui joue sur du velours « alors même que » le bateau coule ; l'abîme qui sépare la basse condition des héroïnes et leur grand style sublime, poétique, pathétique, docte ou dissertatoire est une source de comique dont Salvayre joue « à l'excès ». La voix narrative, qui commente *en aparté* ses façons, souligne à gros traits son caractère artificiel : « Si vous entrevoyez une solution à ce mer, pardon, à cette gabegie [...], vous seriez très aimable de bien vouloir me la communiquer. Je parlais comme un livre. » (CS, 32) Elle mélange momentanément les registres, aligne l'adresse à l'huissier et l'adresse au lecteur, la dernière remarque pouvant s'entendre à deux niveaux : Louisiane parle comme un livre pour « impressionner favorablement cet huissier » (CS, 11) et parce qu'elle a grandi en compagnie des Sophocle, Sénèque ou Plutarque, mais c'est aussi qu'elle *est* un livre, aussi (ir)réellement présente au monde que les Sophocle, Plutarque ou Sénèque « serrés » dans la salle de bain de Rose<sup>19</sup>. Les remarques méta-discursives de ce type soulignent ce par où l'emphase oraculaire et les envolées dissertatoires concordent. Comme le signale Bernard Dupriez à l'article « grandiloquence », l'affectation vient de ce que « la disparition progressive du style oratoire classique fait aujourd'hui considérer tout sublime comme grandiloquent<sup>20</sup> ». La voix est ici aussi (ir)réelle que les spectres dont elle parle, comme les spectres, elle porte les traces d'un passé disparu dans ses tournures et ses tonalités qui font d'elle une présence outrancière, traversière. Il n'est pas surprenant, d'ailleurs, que les jurons et les obscénités, pratiqués par la mère comme une arme et par la fille comme des bouffées de colère, soient un art perdu « en-deça des Pyrénées », mais transmis par Filo — maillon étranger de la famille — à Rose, puis par Rose à Louisiane : « Ta grand-mère et moi, nous nous montrâmes des élèves douées en la matière. Nous acquîmes l'art et la façon. Car l'injure est un art. Et les Espagnols ses artistes. » (CS, 140) Grand style, encore. Quel qu'en soit le registre, le ton frappe, littéralement, par son inadéquation ; il passe les limites du naturel mais aussi les frontières temporelles (le dépassé) et géographiques (le déplacé) pour former une torsion baroque aux contrastes détonants que seuls les débordements excessifs permettent de contenir, de comprendre.

19. « C'est comme si tous ces discours, ma chérie, s'étaient imprimés dans ma tête », dit plus loin Rose à sa fille (CS, 132).

20. Gradus, *Les procédés littéraires*, Paris, U.G.E., 1980, p. 223.

## Enchaînements, déchaînements

Nathalie Sarraute (encore) soulignait, dans *L'ère du soupçon*, le malaise des « modernes » devant « ces brèves formules, en apparence si anodines » que sont les « dit-il », « s'exclama-t-elle », qui émaillent le dialogue romanesque et placent le narrateur à distance, dans une position neutralisée d'arbitrage<sup>21</sup>. Ce rôle de médiateur centralisé et centralisant est précisément celui qui disparaît avec la « mort du narrateur », mais la voix qui prend le relais reconduit la médiation du récit. Point nodal de la narration, le mode d'insertion des discours reste aujourd'hui au cœur d'une expérimentation incessante qui cherche à ouvrir de nouveaux espaces d'échange. Le retour des « appendices », jadis critiqués par Sarraute, indique que le roman est bel et bien revenu de son fantasme d'immédiate intransitivité, mais il montre aussi en quoi la posture « imaginaire » de la voix narrative n'est pas pour autant redevenue celle de l'arbitre.

Dans *La compagnie des spectres*, les discours d'autrui sont rapportés sur le mode direct, avec les « appendices » mais sans les guillemets ou les tirets. Loin d'être fondus aux propos comme autant d'indications discrètes, les verbes introducteurs sont exhibés jusqu'au grotesque : « Ses gars, disais-je, dit ma mère, sont excessivement mâles. » (CS, 38) Le chevauchement des plans d'énonciation et de narration révèle, dans le hiatus, l'espace d'une « friction » entre un code littéraire et son déraillement insensé<sup>22</sup>. La distance narrative n'est plus ici une confortable niche hors des discours mais le lieu d'une citation, la surenchère affichant une facture empruntée. La voix narrative n'est alors ni une autorité hors-jeu ni un joueur directement lancé dans l'échange verbal, mais le double jeu de l'énonciation et de sa médiation, l'une devenue aussi visible, implicitement aussi seconde, que l'autre. L'absence de guillemets, qui met sur un même plan le discours et les marques de sa saisie,

21. « Conversation et sous-conversation », *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1956, p. 108. L'imaginaire que Sarraute déploie à partir de cet arrimage narratif est celui d'un jeu de tennis, où les paroles des personnages s'échangeraient sur le court tandis que l'arbitre-narrateur, juché au centre et en hauteur, répartirait les points.

22. C'est un tel jeu différentiel que Garrett Stewart examine dans *Reading Voices. Literature and the Phonotext* (Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990). Il reprend le calembour canonique de « *Iced Ink* » (se prononçant *I stink*) pour élaborer ce qu'il nomme la lecture *phonemic* et ses frictions (terme que je lui emprunte ici). La lecture des voix est comprise comme une confrontation du graphique et du phonique dans le texte littéraire. Ce que Salvayre, elle, confronte, c'est un code narratif (supposément invisible) et sa distorsion phonétique et sémantique dans le redoublement (qui le rend « voyant » dans les deux sens du terme).

renforce plus encore l'effet de présence qui frappe l'énonciation comme telle mais aussi le détour qui la « rapporte ». Lydie Salvayre articule la prise de parole dans une mise à distance littéraire devenue apparente et paradoxalement proche, tangible.

### **Passé, présent : le chaos de la voix**

Dans l'exemple cité plus haut, le hiatus comique entre « disais-je » et « dit ma mère » fait apparaître les ficelles de la narration, mais il entraîne également un chevauchement cacophonique entre imparfait et passé simple, entre « je » et « ma mère » pour un même dire. Le heurt est le mode persistant de transition, il révèle une voix narrative divisée, conflictuelle, disjointe : là où la mère ressasse inlassablement son passé, la fille désespérément confie sa solitude et son besoin d'amour, là où Rose revient sans cesse à la charge, Louisiane cherche à la faire taire (mission impossible). En découlent une violente étreinte entre le passé et le présent, un incessant et brutal passage d'un espace-temps à un autre (d'une tonalité à une autre) par une voix cahotée entre la folie de la mère et l'amertume de la fille. La voix est le médium qui fait surgir et se côtoyer les mondes, celui des vivants et celui des morts, dans les limbes du récit. Le mode d'enchaînement est celui d'une irruption puissante où les frontières (les guillemets) spatiales et temporelles disparaissent, où le passé furibond déborde de son lit et bouscule le présent « cachétique » comme la mère bouscule sa fille et l'inverse. Cassée, brisée, c'est dans la rupture, dans le passage *ex abrupto* d'un registre ou d'un temps à l'autre, que la voix se distingue. Pétainistes et miliciens de Venerque en 1943 côtoient la Pythie de Créteil en 1997, le maréchal et son épouse à Vichy surgissent avec Louisiane dans le décor banlieusard des années 1990.

La rigueur de la composition du roman — qui joue de la loi théâtrale des trois unités (de temps, de lieu, d'action) — met en avant la force créatrice de la voix, mais sa puissance passe par une trame de tonalités et de modes d'enchaînement spécifiquement littéraires. L'unité compositionnelle et l'univers manichéen qui se dessine sans nuances permettent le déchaînement d'une voix divisée sans que l'on perde le fil de l'histoire, même si ce fil semble d'abord se dérouler au gré du seul délire et des interruptions : de chaotique et d'excentrée, la voix finit par se nouer, par s'accorder.

## Le chœur des femmes

L'intrigue se scelle en même temps que la voix dévoile l'accord tacite de sa déchirure : l'abandon de Louisiane par sa mère répète l'abandon de Rose par la sienne, les spectres de la mère répètent ceux de la grand-mère, la mort du frère et du fils marque *pour elles toutes* le début de la révolte impuissante et du deuil impossible, puisqu'il implique une vengeance (faire justice) inaboutie :

il m'apparut brutalement que ses paroles n'étaient pas exactement conformes aux discours déployés dans la salle polyvalente du Foyer rural lors des soirées récréatives et des galas à la gloire des mères, discours fort édifiants, fort ampoulés, fort vertueux, et émaillés çà et là d'épithètes grandioses, lesquelles étaient totalement absentes du lexique maternel.

J'en conçus, vous l'imaginez, de l'angoisse.

Dans ce village avare et renfermé où elle se confinait, j'eus l'obscur pressentiment, monsieur, que ma mère enfrenait les dogmes en vigueur, lesquels étaient drastiques et ne souffraient nul manquement.

J'essayai de l'en prévenir. Elle en rit. Son inconscience m'accabla. Tu n'es pas comme il faut, lui dis-je, ou quelque chose d'approchant. Fais un effort pour te montrer plus adéquate. (CS, 134)

C'est Rose, ici, qui raconte, mais la rupture maternelle avec l'ordre établi dépasse, on s'en rend compte, le drame personnel ; mères et filles sont des rôles, des postures identiques qui se répètent d'une génération à l'autre, les secondes voulant « corriger » l'inadéquation des premières. L'identité de leur parole fait apparaître, dans l'indifférenciation, une communauté de voix : Louisiane, autant que Rose, pourrait s'exprimer ainsi et donner du « Monsieur » à l'huissier. Cette politesse déplacée coïncide avec le nouage de l'intrigue : les péripéties sans queue ni tête cumulées jusque-là sans finalité apparente se rejoignent : « la conduite scandaleuse » (CS, 134) de la mère de Rose et le meurtre du frère (CS, 17-26) qui a embrayé le délire verbal de cette dernière coïncident<sup>23</sup>. À partir de là, les points communs entre Rose et sa fille se multiplient. Toutes deux ont souffert de l'obsession, du rejet social et du deuil

23. L'ordre chronologique et causal des événements racontés se dessine alors enfin : « Mais sa conduite se fit au contraire chaque jour plus scandaleuse [...], jusqu'à ce jour fatal où elle entra dans la boutique du buraliste et cria Heil Putain! en faisant le salut nazi. Ce fut ce geste, monsieur l'inspecteur, qui condamna mon frère à mort. » (CS, 134) La péripétie du buraliste et le meurtre du frère sont deux épisodes déjà racontés séparément. Leur conjonction, qui met dans le même sac la violence ressentimenteuse des Jumeaux Jadre (les miliciens assassins) et la doctrine civique (famille, religion, patrie) des honorables habitants de Venerque, donne une forte cohérence aux récits épars du passé et au conflit mère/fille dont l'identité se fait entendre au-delà des différences individuelles.

impossible d'une mère obnubilée par la justice et les grandes causes au détriment du quotidien. Du coup, la similitude des voix qui s'affrontent ressort bien comme le signe de cette profonde unité : le « et alors même » survient chez la fille comme chez la mère, les jurons fleurissent de part et d'autre, vocables et citations savantes s'échangent et volent. Le tressage de la voix narrative passe par de tels passages entre les voix, il forme une véritable « trame intervocale » : de génération en génération, une Antigone crie, se révolte et se lamente. Une filiation s'amorce qui trouvera, dans les forces réunies de Rose et de Louisiane jetant l'huissier dehors, son aboutissement jubilatoire au présent. Le « nous » qui se révèle dans ce geste ultime projette la ventriloquie comme un chœur féminin qui renoue avec l'héritage tragique du spectaculaire : le sublime et la grandiloquence trouvent une voix à leur mesure. La fin carnavalesque du roman donne au grand style un sujet à la hauteur, sans basculer pour autant dans la gravité (risible). Louisiane, narratrice prise entre deux feux, retrouve ses forces par la médiation de la tragédie antique, elle se « rassemble » dans une voix collective dont la théâtralité finit par faire sens.

### Le spectral, le spectacle

La folie de Rose, « dont l'esprit intemporel opère d'incessantes navettes entre l'année 1943 et la nôtre » (CS, 29), est expliquée par sa fille comme une maladie de la mémoire : elle est « constamment déphasée, constamment décentrée et littéralement anachronique » (CS, 30). Décentrée, la narration l'est aussi, de même qu'elle donne à sentir, dans ses enchaînements abrupts, les collisions temporelles et tonales qui précipitent avenir et passé dans un même happening :

Lorsque j'essaie de comprendre ma mère, monsieur l'huissier, j'imagine qu'elle éprouve cette étrange sensation qui s'empare de moi lorsque, voyageant en train dans le sens contraire de la marche, j'ai l'impression de m'enfoncer à toute vitesse vers un avenir qui n'est pas devant moi mais derrière et qu'en même temps le passé se jette sur moi comme pour me happer. Vous me suivez ? (CS, 30-31)

La narration (qui, de façon intéressante, fait ici passer la compréhension par l'imagination) ne se situe pas au-dessus de la folie de la mère, elle la déplace et en reporte la convulsion dans ses propres sautes, ses propres heurts. La reprise narrative de la figure du coq-à-l'âne — du passage intempestif — se retrouve jusque dans les transitions entre les chapitres, qui donnent à voir la coupure. Contrairement aux articulations

narratives relevées jusqu'ici, le passage d'un chapitre à l'autre a ceci de particulier qu'il joue de sa visibilité. L'ostentation n'est plus affaire de ton ou d'appendices, mais d'espace blanc qui saute aux yeux. À plusieurs reprises, en effet, la transition chapitrale se fait au milieu d'une phrase à cheval entre deux sections. Pour peu que les chapitres ne soient pas en regard, le fossé se creuse plus encore et marque l'artificialité de la coupure, son contretemps. Pareille tournure donne à percevoir le déplacement en jouant de la visibilité du médium — la page, le livre — dont l'espace matériel entre en scène à son tour. Si l'on parle « comme un livre », ce n'est plus figurativement mais *de visu* ; le sens de la théâtralité de la parole repose sur la matérialité du livre qui projette l'espace imaginaire d'un spectacle à contempler dans l'interruption soudaine du fil de la lecture. La transition chapitrale fait ressortir une vision spectaculaire qui, dans le spectacle lui-même, passe souvent inaperçue, elle rassemble ce qui, étymologiquement, relie les spectres au spectacle dans *l'apparition* blanche de la page.

### Spectacle, télévision, livres

Deux objets prédominant dans l'appartement des femmes : des livres, tous datés d'avant 1940, garnissent la salle de bain, et deux énormes télévisions trônent dans les chambres de la mère et de la fille, appareils luxueux devant lesquels elles passent la majeure partie de leur temps. Entre les livres et la télévision, la narration opère un court-circuit : les péripéties du feuilleton sentimental qui captive Louisiane évoquent « du Racine » (CS, 49), les défilés patriotiques du Maréchal Pétain rappellent « toute l'ambiance d'un peplum » (CS, 102). Le spectacle est donc partout, depuis les tragédies de Racine jusqu'aux drames sentimentaux en passant par la salle des fêtes de Venerque et les défilés de 1943<sup>24</sup>. La figuration des manifestations collectives dans le roman et les rapprochements auxquels cela donne lieu renforcent la projection imaginaire du moindre épisode, fût-il privé, comme un spectacle public, comme une *scène*.

Il n'est pas indifférent que la théorie des spectres de Rose mêle, de façon abrupte mais insistante, le délire de l'une et la voix médiatique du journal télévisé :

24. C'est là l'autre visage du spectaculaire. On sait quel en fut l'usage sous le fascisme, et le roman de Salvayre fait d'une pierre deux coups en réunissant la « société du spectacle » contemporaine et les défilés patriotiques de Vichy.

T'ai-je déjà exposé, dit ma mère, ma théorie des spectres?

[...]

Ils errent sans visage enveloppés de voiles noirs et se mêlent aux vivants sans que nul ne s'en aperçoivent. Car les spectres, à notre différence, sont irrésistibles et inexpulsables, dit maman, non sans humour. Ils traversent à leur guise les murs et les frontières (le speaker annonce sur un ton neutre un nouveau crime en Algérie). Aujourd'hui ils sont à Alger, comme le montre le reportage, demain ils seront en Égypte, ils vont là où la mort pue, et la mort pue en maints endroits de la planète, il faut bien le reconnaître. (Le speaker annonce la découverte d'un charnier au Rwanda.) Tu te demandes qui ils sont et d'où ils viennent, ma chérie. Les spectres sont les morts assassinés par Putain et les siens qui ressuscitent et viennent nous regarder vivre. (CS, 149-150)

La théorie obsessionnelle de Rose fait de la maladie mentale une affection exemplaire de notre façon contemporaine de passer d'un lieu à un autre, d'un événement à un autre, *sans transition*. La folie de Rose réfléchit en termes historiques et politiques l'évidence avec laquelle nous passons du coq à l'âne, elle devient exemplaire de notre culture spectaculaire qui précipite ensemble des lieux et des temps disjoints sur « un ton neutre », sous le voile poli de l'écran. L'anacolithe et l'anachronisme se rejoignent dans les spectres qui témoignent de la folie guerrière depuis Pétain (au moins). Mais les spectres ne se contentent pas de ressusciter le passé, de révéler la répétition malade de la pulsion meurtrière, ils sont aussi ceux-là qui viennent « nous regarder vivre » et qui, du coup, *montrent* l'évidence de nos *télé-visions*, de nos visions télescopées qui perdent le sens des distances spatiale et temporelle. Ils viennent regarder nos vies mais aussi nos dispositifs de vision, l'abolition du lointain dans l'espace et le temps spectaculaires. En ce sens, la distance tonale dont parle Nizon est bien une distance temporelle rendue sensible dans le texte. Les spectres sont ces regards muets qui réfléchissent le spectacle comme tel et le font *apparaître* sous nos yeux. L'irréalité de la voix narrative rejoint le spectral en ce sens que l'une et l'autre mettent le spectacle en spectacle, le réfléchissent de l'intérieur en en réfractant la distance scopique : *the ghost in the machine*.

La place des livres n'oppose pas, dans ce contexte, la culture écrite à la culture télévisuelle. La cohabitation de l'une et de l'autre permet plutôt de rendre visible la culture du spectacle<sup>25</sup>. Les auteurs anciens, qui « ressuscitent » au quotidien sous forme de sentences proverbiales, sont eux aussi révélateurs de l'anachronisme ambiant : « Les grandes

25. Ce qui permet, du même coup, d'introduire une distance critique là où le spectacle télécommunicationnel nous aveugle sur lui-même.

choses, a écrit Épicure, sont celles qui ne s'achètent pas. C'est une phrase, ma chérie, que je me répète chaque fois que j'ouvre mon frigo. » (CS, 40) Le télescopage d'Épicure et du frigo n'est qu'une autre tournure d'un même appareil de vision qui trouve, dans le spectre de l'humour, une répercussion exemplaire. La proverbialité de la voix, la métamorphose de la culture savante en savoir quotidien, transforme toutefois le livresque en forme de mémoire, en citations que la mère égrène au jour le jour alors même qu'elle a perdu contact avec sa fille et « la vie en prose ». Les livres devenus voyants exemplifient le monde du spectacle, mais ils engagent, dans leurs métamorphoses sentencieuses, une mémoire commune. Ils mettent en scène une filiation mémorielle hors lieu et hors temps, un chœur qui finit par rassembler la mère et la fille, Sophocle et Rose, Marcus Caton et « nous », pour raconter ce récit.

### Voix, récit, mémoire

De même qu'un récit donne autant à percevoir qu'à penser, de même la critique peut s'efforcer de penser la sensibilité du récit sans perdre de vue pour autant l'ordre du sens<sup>26</sup>. La voix narrative est ici le fil conducteur à partir duquel se profilent sens et sensation d'une écriture et d'un récit sans en épuiser les possibles<sup>27</sup>. Plutôt que de combattre l'ouverture imaginaire à laquelle la métaphore de la voix engage, il s'agit ici de ressaisir sa pertinence contemporaine. Car parler de « voix narrative » plutôt que de « narrateur » implique — outre l'intelligence sensible du récit — le détachement de la voix d'un sujet originaire, mais cela n'entraîne pas pour autant la pulvérisation de l'acte narratif. Qu'est-ce que la métaphore de la voix permet alors de ressaisir ? Le concept n'est pas innocent. Le narrateur qui revient aujourd'hui (autre spectre ?) est une présence seconde, un *retour* qui à la fois arrime le récit à une figure simple ou multiple tout en dépassant cette figure du seul fait de sa secondarité<sup>28</sup>. Le concept de voix recouvre alors autant l'image d'une parole « source » ou « cadre » que les résonances génériques et discursives

26. C'est, du reste, ce corps sensible de la voix narrative qui fait de celle-ci une résistance au sens autant qu'un vecteur du sens.

27. L'approche narratologique tend à faire du récit un scénario abstrait dans lequel le narratif se trouve dissocié du discursif et, *a fortiori*, de « l'écriture ». C'est là un présupposé qui réduit le récit à une « peau de chagrin ».

28. Cette secondarité des postures narratives, y compris des postures dites traditionnelles, déplace l'opposition entre présence immédiate et distance médiata. C'est un point important pour l'étude de la narrativité des textes contemporains, car c'est en partie sur les impasses de la présence rapprochée et sur la perte de la distance narrative que les études du récit (ou de son impossibilité) se sont penchées.

qui excèdent cette image et renvoient à « l'épaisseur » de la texture narrative. Si j'ai mis alors l'accent sur les modes d'enchaînement, c'est qu'ils donnent concrètement tournure à la voix. L'articulation narrative, séquentielle, discursive, tonale ou vocale n'a rien du « squelette » : dans sa syntaxe singulière se profilent le grain de cette voix impossible à contenir et l'espace imaginaire de son retentissement. Plus que le simple repérage des unités discursives, énonciatives ou tonales, c'est l'attention portée à leurs modes de liaison qui permet la reconnaissance d'une voix.

Dans *La compagnie des spectres*, la tonalité théâtrale et le passage abrupt d'un registre, d'un discours, d'un chapitre ou d'une phrase à l'autre font de la voix narrative une apparition intempestive autant que spectaculaire que la double figure de l'anacoluthie et de l'anachronisme ramasse assez bien. La perception de son caractère déplacé passe par des tours de style, par des exagérations et même par des jeux d'espace sur la page qui produisent, dans le décalage, *l'effet du déplacement*. La voix met en scène « le discord du temps<sup>29</sup> » dans ses torsions, ses disjonctions, ses résonances. Spectrale, elle ne l'est pas par manque mais par excès de corps, corps anciens déphasés, voire grotesques, qui donnent à reconnaître dans l'instant les marques de leur *commune* inadéquation. Le retentissement est affaire de mémoires disjointes que la voix télescope et propulse dans son perpétuel contretemps, mais elle ne saurait *apparaître* comme telle en dehors de la mémoire du récit qui la tisse autant qu'elle le trame.

D'une certaine façon, *La compagnie des spectres* raconte deux histoires. D'abord, l'histoire d'un éclatement, d'un conflit, d'un deuil impossible et d'un héritage avorté. La folie de Rose exemplifie la perte radicale de toute distance propre au monde télévisuel contemporain. Louisiane et sa mère se heurtent comme les monstres du passé bousculent les monstres du présent, comme le lointain croise le proche... Les distances spatiales et temporelles sautent dans le flux spectaculaire du récit et de la voix, seulement, au passage, elles *apparaissent* : le court-circuit de l'humour, la fréquence des coqs-à-l'âne et des ouvertures *ex abrupto* montrent, dans le décalage, l'espace de la rupture. L'autre histoire raconte, au contraire, l'événement d'une transmission : d'abord éclatée, divisée, la mémoire commune de Louisiane et de Rose rassemble ses morceaux, elle se mue en récit tandis que la voix devient chœur.

29. Michel Deguy, « Nous nous souvenons », *Compagnies de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier, 1993, p. 40.

La force de renversement des deux femmes tient au fil d'un récit ressasant qui se noue en intrigue et prend corps. Mais ce corps n'est pas seulement celui des personnages, il passe par la médiation de la tragédie, par sa grande voix mémorable qu'il convient de replacer à sa mesure.

Dans *Gradus*, le V<sup>e</sup> traité de *Rhétorique spéculative*, Pascal Quignard désigne l'impromptu du temps et de l'espace comme un lapsus et un rapt qui font entrer le roman dans le monde imaginaire du rêve<sup>30</sup>. « L'image prête à se dissoudre » qu'il « faut savoir cueillir<sup>31</sup> » tient dans ce court-circuit insolite, dans cette déchirure du temps que le romancier à la fois provoque et répare. Quignard nous rappelle que ce rapt et ce lapsus qui précipitent l'ancien et le nouveau dans un même *momentum* ne datent pas d'hier : Stendhal n'aurait pas fait autre chose dans *La Chartreuse de Parme*<sup>32</sup>. Mais là où Stendhal rassemble des temps disjoints dans sa mouture romanesque, Salvayre précipite des mondes anachroniques et introduit, « en outre », ici le sens de la distance, là celui de l'inférieure proximité d'un passé qui ne passe pas. Ses courts-circuits déchirent une toile mémorielle elle-même en lambeaux dans laquelle elle compose une ultime échappée fabuleuse (irréelle). Voix seconde, voix heurtée, voix exagérée qui jure avec « le bon ton », elle ramasse dans l'instant cet impossible rapt ou laps que le récit trame dans la durée. Peut-être est-ce dans la poussée lucide d'une force énonciative, dans la brutale superposition de tons et de temps disparates dont elle ravive la mémoire que la voix narrative donne la déchirure en spectacle : la précipitation du passé dans le présent est obscurément éprouvée avant que de prendre forme, de se nouer dans le récit. Faire sens *revient* alors à faire corps, à filer la déchirure de la voix dans la trame de la fable pour en projeter l'impossible mémoire, l'imaginaire couture, le chœur inénarrable.

30. « Un roman dans le langage, un *hapax* dans la langue, un *lapsus* dans le temps, un *raptus* dans l'espace, un rêve dans la veille », Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1995, p. 173.

31. *Ibid.*, p. 187.

32. *Ibid.*, p. 171.