

L'enseveli de Jean Schlumberger ou l'écriture d'une voix agonisante

Carmen Camero Pérez



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6948>

DOI: 10.4000/narratologie.6948

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Printed version

Date of publication: 1 January 2001

Number of pages: 253-261

ISBN: 2914561032

ISSN: 0993-8516

Electronic reference

Carmen Camero Pérez, "*L'enseveli* de Jean Schlumberger ou l'écriture d'une voix agonisante", *Cahiers de Narratologie* [Online], 10.1 | 2001, Online since 27 October 2014, connection on 24 February 2021.

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6948> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.6948>

L'ENSEVELI DE JEAN SCHLUMBERGER OU L'ÉCRITURE D'UNE VOIX AGONISANTE

Carmen CAMERO PÉREZ
Université de Séville

Pour plusieurs générations de lecteurs, Jean Schlumberger demeure l'ami d'André Gide, l'un des fondateurs de la *N.R.F.* et du *Vieux Colombier*, le journaliste du *Vendredi* et du *Figaro* et l'anthologiste d'un *Plaisir à Corneille*.

Cantonné à cette action de témoin d'un début de siècle, auquel il participa de très près, c'est sa contribution proprement littéraire qui s'est vue injustement négligée, à tel point qu'on connaît toujours mal le rôle qu'il joua dans le monde des lettres. S'il est vrai que ses poèmes et son théâtre ne semblent pas susciter un grand intérêt, sa production romanesque¹ reste digne de l'attention d'une critique sensible aux chercheurs d'originalité. Une originalité que Schlumberger a en effet cherché à exprimer dans des textes narratifs qui, longs ou brefs, témoignent du souci de l'écrivain de redonner une vitalité réelle à un genre qui s'acheminait vers la vieillesse et l'épuisement. L'apport exact de toutes ses contributions dépassant largement le cadre de cette réflexion, je me contenterai d'analyser ici le procédé du monologue intérieur, auquel Jean Schlumberger s'est exercé avec maîtrise dans sa nouvelle *L'Enseveli*².

¹ Schlumberger n'a pas renoncé à prêter sa voix au traitement des cas les plus divers : problèmes du couple et de la famille dans *Le Mur de verre* (1903), *L'Inquiétante paternité* (1911), *Un homme heureux* (1921) et *Saint-Saturnin* (1931) ; mythomanie enfantine dans *L'Enfant qui s'accuse* (1919) ; religion dans *Le Lion devenu vieux* (1924)...

² Dans *Les Yeux des dix-huit ans*. Paris, Gallimard, 1928, pp. 159-189. Les citations du texte renvoient à cette édition.

Influencé par le cosmopolitisme littéraire accentué par la guerre et l'afflux en France d'œuvres étrangères (Dostoïevsky, Eliot, Conrad, Meredith, Joyce...), qui ont certainement invité à un renouvellement des techniques et des modalités du récit, Jean Schlumberger, de même que Valery Larbaud, Emmanuel Berl ou Léon Bopp, semble avoir trouvé dans le monologue intérieur un excellent moyen de création. Digne héritier de son devancier français Édouard Dujardin, mais inspiré sans doute davantage par l'écrivain irlandais, l'auteur de *L'Enseveli* fera de la problématique de l'écriture romanesque l'objet d'une attention neuve, venant ainsi s'inscrire dans ce mouvement général d'une époque qui tend à substituer au *roman-représentation* un *roman-expression*³, où l'attention de l'objet se voit déplacée au sujet. L'insistance portée sur le monde intérieur explique que l'individu ne soit plus montré du dehors, mais dans sa subjectivité même, espace de vie, d'expérience et de connaissance, que l'écrivain nous invite à explorer, tout en nous proposant une analyse assez lucide du fonctionnement des sentiments humains. Les pages de *L'Enseveli* font ainsi émerger le portrait d'un Schlumberger attiré par la psychologie, qui semble avoir trouvé dans le récit court un outil d'analyse idéal⁴.

Le texte bref devait en effet s'adapter bien à ce style sobre et rigoureux que fut celui de l'écrivain, mais il permettra surtout à notre auteur de trouver l'espace le plus adéquat à l'expression d'une voix intime, qui, libérée de toute contrainte narrative, part à la recherche d'une expression qui serre au plus près pensée et émotion.

L'histoire racontée est celle d'un homme qui, enterré au fond d'une sappe à cause d'une explosion et se sachant condamné, ne cesse de transcrire sa voix agonisante. Cette fiction monologuée, que Schlumberger nous donne à écouter, s'inscrit dans la catégorie de ce que G. Genette nomme

³ J'emprunte la terminologie à G. Picon

⁴ Rappelons que même son célèbre roman *Saint-Saturnin* divise ses quatre parties en brefs récits discontinus, permettant d'ailleurs d'aborder le sujet sous des angles différents.

*discours immédiat*⁵, terme par lequel le célèbre narratologue cherche à signifier l'essentiel d'un type de discours qui, outre son caractère intérieur, se définit par sa nature autonome, c'est-à-dire par l'absence totale de narrateur. Face au monologue intérieur rapporté⁶, l'autonome manque en effet de commentaires, descriptions ou explications précédant le discours du personnage, à l'intérieur d'une écriture qui se veut en direct, telle une improvisation vocale. C'est l'ordre de la diction qui l'emporte sur l'ordre de la fiction, faisant couler un *flot ininterrompu de mots*⁷, qui traverse la conscience du personnage et reste enregistrée dans cette écriture qui, Dujardin le notait déjà, donnera l'impression de « tout venant ».

Le monologue autonome de Schlumberger fait apparaître, dès les premières lignes du récit, la voix d'un moi locuteur s'adressant à un auditeur, signifié par les formes tu/vous. Monologue intérieur qui devient donc dialogue intérieur, tout en s'affirmant comme variété de la structure fondamentale du dialogue : *le monologue – écrit Benveniste – est un dialogue intériorisé, formulé en langage intérieur entre un moi locuteur et un moi écouteur*⁸. Telle est en effet la situation de *L'Enseveli*, dont le début même du texte fait résonner la voix d'un « je » se parlant à soi-même, à son esprit et à son corps :

Cesse de taper contre la terre ! Imbécile, cesse de taper ! Imbéciles de mains, restez tranquilles ! Mon Dieu, que je parvienne à les enfoncer dans mes poches, à les y tenir enfermées ! (p. 161)

Soulignant la persistante solitude du monologueur, c'est le propre moi qui reste le seul interlocuteur véritable. Le locuteur sert ainsi de destinataire et s'adresse littéralement la

⁵ G. GENETTE, *Figures III*. Paris, Le Seuil, 1972, p. 193.

⁶ V. D. COHN, *La transparence intérieure*. Paris, Le Seuil, 1981, pp. 245-289.

⁷ J'emprunte l'expression à N. Sarraute qui s'en sert pour décrire le monologue d'*Ulysse*. V. « Roman et réalité », dans *Œuvres complètes*. Paris, Pléiade, 1996, p. 1650.

⁸ E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale 2*. Paris, Gallimard, 1974, p. 85.

parole, ayant recours à la seconde personne dans un discours adressé à soi-même, qui définit en même temps l'image que le personnage se fait de lui. Homme d'espoir, L'Enseveli s'adresse à son *alter ego* des maximes convaincantes de la vanité de son désir :

C'est l'espoir qui dévore la vie des hommes. C'est lui qui m'a toujours leurré, entraînant vers des vanités mes malheureux regards. Sans lui j'aurais mis en sûreté tout ce que j'aurais pu. L'important c'est de ne plus regarder à droite ni à gauche. Il n'y a pas d'issue, il n'y a pas d'aide, pas de salut possible ; voilà la pensée dont il faut m'emplir. Non pas seulement la loger dans ma tête, mais en convaincre tout mon corps, jusqu'à ce qu'il ne proteste plus. Tu le sais parfaitement, que tu es condamné sans recours ; alors pourquoi cette comédie ? (pp. 177-178).

Et pourtant les échanges illusoire se maintiennent, cette diction mentale se parle et s'écoute, faisant de la voix et de l'oreille un synonyme de vie, un moyen d'exorciser le silence de la mort. Tel Chahrazade dans *Les Mille et une nuits*⁹, L'Enseveli sait que son monologue seul peut lui assurer son existence, qu'il vit uniquement dans la mesure où il peut continuer à se parler.

Coupé du monde, empêché de communiquer avec l'extérieur, dans un noir profond et une immobilité presque totale, ce monologue, cause et effet en même temps de l'état du personnage, atteint le rang d'un monodrame, l'annonce et l'anticipation du dernier instant d'une existence¹⁰. La force, le pouvoir et l'émotion s'inscrivent ainsi dans l'écriture sensible de cette voix que Schlumberger a prêtée à son personnage.

La syntaxe, expressive, pleine d'ellipses, de points de suspension, d'interrogations ou d'exclamations, manifeste le ton émotif d'une écriture, dont la ponctuation même vient

⁹ V. T. TODOROV, *Poétique de la prose*. Paris, Le Seuil, 1978, pp. 41-43

¹⁰ La fiction de Schlumberger n'est pas loin de celle que V. Hugo avait imaginée dans *Le dernier jour d'un condamné*, récit de voix que J.-P. Martin a sonorement analysé dans son étude *La bande sonore*, Paris, Corti, 1998, pp. 185-190.

insérer l'oral dans le visuel¹¹. Ainsi le manque d'organisation logique dans l'expression des pensées et des sentiments, loin de donner tout simplement l'impression d'un discours improvisé, focalise celui-ci sur la subjectivité et l'introspection la plus approfondie :

Je ne me suis pas plaint pour le reste. Je n'ai pas protesté. Mais ceci n'est pas acceptable ! Je n'ai pas mérité...Je ne peux absolument pas ! C'est trop ! Je ne peux pas !

A gauche...non...si ! Entre les madriers...il m'a semblé qu'il y avait un intervalle...Oui...la main peut y passer...Mais vas-y donc ! Tu ne rencontreras pas des lames de rasoir... Je ne sens pas le fond... Mais vas-y donc, salaud ! Dans cet éboulement, il peut rester du vide. C'est assez pour qu'il descende un filet d'air, et même pour que la voix parvienne au dehors... Qu'il veuille ou non, il faudra que le bras passe, quitte à laisser sa peau et sa viande ! (pp. 166-167)

Dans la structure heurtée du discours, l'abondance d'exclamations expriment de manière spontanée émotions et sentiments par une profusion de traits expressifs venant marquer la protestation, la crainte, le souhait, l'espoir et le désespoir. Cette agitation verbale de la syntaxe exclamative, hors de tout projet de communication, correspond à la nature même du monologue¹², dans la mesure où l'exclamation est dans le discours la formulation qui n'appelle pas de réponse.

Cette autosuffisance serait aussi à appliquer aux propositions interrogatives, qui alternent avec les exclamations dans les premières pages du monologue : *Et qui veux-tu qui écoute ? Et comment veux-tu qu'on entende ? Et penses-tu qu'on n'ait pas autre chose à faire qu'à déterrer un homme au fond d'une sape ?...* (p. 161). Loin de supposer l'attente d'une réponse, d'ailleurs impossible, les questions que le monologueur se pose sont essentiellement exclamatives et viennent exprimer une protestation contre la fatalité de son

¹¹ V. H. MESCHONNIC, *Critique du rythme*. Verdier, Lagrasse, 1982, p. 300.

¹² V. D. COHN, *op. cit.*, p. 254.

destin. L'anxiété et l'insécurité se font jour dans ce discours intime pour traduire l'attitude de la subjectivité face à l'inconnu, d'où l'emploi abondant des points de suspension, qui tiennent personnage et lecteur dans l'attente et l'incertitude de la résolution.

Structure exclamative, questions posées à soi-même et suspens angoissant et pathétique colorent la syntaxe agitée du début de ce monologue, dans une rythmique de l'accélération qui se ralentit progressivement, pour réapparaître et persister à la fin même du récit.

La langue, et plus précisément la syntaxe et la ponctuation, viendraient donc mimer l'évolution de l'état de monologueur. En effet si les phrases des premières pages, agitées et inachevées, montrent la mi-conscience du personnage, elles deviennent plus calmes et plus complètes, c'est-à-dire plus conscientes, à mesure que le texte avance. Si dans un premier moment on ne trouve que des pensées concernant l'angoisse du présent, celles-ci s'orientent ensuite vers un passé immédiat ou lointain, qui, dissocié de toute chronologie, occupe surtout l'esprit du monologueur.

Le temps du corps se voit donc remplacé par celui de l'esprit¹³, où viennent s'inscrire les souvenirs épars de la vie du personnage. Famille, amis et camarades soldats défilent dans la pensée du monologueur, qui, associé au temps biologique par sa soumission à une mort imminente, dresse le bilan de sa vie, tout en confessant ses désirs et ses sentiments les plus intimes. Ces événements passés loin de s'organiser dans l'esprit de L'Enseveli sous la forme d'une séquence continue, se voient interrompus par l'intervention d'un discours généralisant ou évaluatif qui ralentit l'histoire, sans pourtant arriver à s'imposer à l'instant présent.

Une telle alternance se manifeste de façon caractéristique dans certains extraits du monologue, où L'Enseveli pense à sa femme et à sa fille :

J'aurais dû leur laisser une lettre pour leur conseiller de ne pas vendre la maison... Elles ne sauront pas trouver

¹³ V. E. HÖHNISCH, *Das Gefangene Ich : Studien zum inneren Monolog in Modernen französischen Romanen*. Heidelberg, 1967, p. 20 et ss.

la clef du tiroir. Si j'avais du papier, je tâcherais d'écrire quelques mots. Peut-être on découvrirait le billet... Trop tard ; il est trop tard ! C'est une idée qui refuse d'entrer dans la tête... Un mot où je leur dirais adieu ; après cela, elles ne pourraient plus lever les épaules et se débarrasser trop facilement de moi. Ah, mauvaises femmes, il faut encore que je me tourmente à cause de vous, moi qui suis écrasé sous la terre, dans les frissons de l'agonie, sans personne qui me reconforte en me tenant la main ou qui me parle (pp. 171-172)

Ou bien lorsqu'il se remémore les relations avec ses amis :

Mes amis, ce n'est pas facile. On est tout étonné, tout dérouté, comme si rien n'avait plus de raison ni de prix. Maintenant que vous n'êtes plus là, on se cherche avec la peur de ne rien trouver. Et pourtant qu'étiez-vous pour moi, vous dont je n'aimais pas un seul jusqu'à lui laisser voir ce que je cachais dans mon cœur ? Pas un de vous qui fût mon compagnon choisi et que je n'aurais pas pu supporter de décevoir. Ce n'est pourtant pas dans le seul espoir de votre approbation que chaque jour je m'imposais tant d'efforts. Il n'est pas vrai que j'aurais craint de vous déplaire et de garder mes idées malgré votre mépris. (p. 183)

Une telle activité de la pensée s'oppose de manière évidente à l'immobilité de ce corps, dont les mains seules agissent par des mouvements saccadés, que le monologueur arrive enfin à contrôler. Plus qu'à un discours d'événements, on a affaire ici à une verbalisation des pensées et des sentiments du personnage, qui, isolé du monde extérieur, exclut de son discours les impressions sensorielles venant du dehors. Doublement intérieur, ce discours non prononcé s'accompagne de la situation spécifique de ce « je » plongé dans un monde absolument enfermé : *Oui, seul, oui, définitivement séparé des hommes* (pp. 184-185).

Un symptôme révélateur du manque de communication dans ce discours égocentrique, se fait jour dans l'apparition des pronoms de la troisième personne à référence instable, qui ne peuvent être identifiés qu'à partir d'un contexte plus vaste. C'est le cas en particulier des formes « ils », « elles » faisant irruption dans ce discours dominé par le « je », le seul

pronom personnel pourvu de référence stable, qui explique et justifie le texte lui-même.

En effet, l'instant révélation auquel Schlumberger nous fait assister à la fin de *L'Enseveli* montre bien que ce ne sont pas les événements quotidiens d'une vie qui font possible la prise de conscience d'une existence, mais bien plutôt l'expérience d'une situation limite, le fait de se trouver vraiment seul avec soi-même qui permet la rencontre de la pensée et de l'être. Découverte exceptionnelle qui vient renverser l'état initial pour substituer à l'angoisse du début un état de calme et de bonheur chez celui capable de jouir de l'être après avoir accepté son passage au néant :

Je me croyais déjà détruit, déjà épars dans le néant, et tout au contraire me voici courbé sur mon centre, voici que je rencontre le solide, que je sens au milieu de moi mon noyau... J'existe ! J'existe ! J'approche ! Découverte inespérée, plénitude que je n'attendais plus... Je voudrais m'endormir dans cette seconde même ; je voudrais entendre chanter un oiseau ! Non, il ne faut pas s'interrompre, il ne faut pas un instant relâcher l'effort... J'approcherai davantage... J'ai le temps... Je n'ai plus peur de sentir s'évanouir ce que je tiens... Je suis quelque chose qui existe... Je suis quelque chose... Je suis... (pp. 188-189)

Exemple saisissant de crise existentielle, *L'Enseveli* finit par dépouiller le sentiment de l'existence de toute autre affection, pour en faire un sentiment précieux de plénitude et de paix.

Si l'utilisation de monologue intérieur autonome prouve la contribution de notre auteur au renouvellement des techniques du récit, la présence de cette crise, conçue comme moyen de réflexion et recherche de vérité, pourrait nous permettre d'affirmer qu'en fait Jean Schlumberger reste bien un romancier et un nouvelliste de notre temps.

BIBLIOGRAPHIE

- BENVENISTE (E.) : *Problèmes de linguistique générale 2*. Paris, Gallimard, 1974.
- COHN (D.) : *La transparence intérieure*. Paris, Le Seuil, 1981
- GENETTE (G.) : *Figures III*. Paris, Le Seuil, 1972.
- HÖHNISCH (V. E.) : *Das Gefangene Ich : Studien zum inneren monolog in Modernen französischen Romanen*. Heidelberg, 1967.
- MAINGUENEAU (D.) : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Bordas, 1986.
- MARTIN (J.-P.) : *La bande sonore*. Paris, Corti, 1998.
- MESCHONNIC (H.) : *Critique du rythme*. Verdier, Lagrasse, 1982.
- SARRAUTE (N.) : « Roman et réalité », dans *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, « Pléiade », 1996.
- TODOROV (T.) : *Poétique de la prose*. Paris, Le Seuil, 1978.