Humour et stratégies d'effacement dans *L'Occupation des sols*

Anne-Marie Paillet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rsl/887>

DOI : 10.4000/rsl.887

ISSN : 2271-6246

Éditeur

Éditions Rue d'Ulm

Référence électronique

Anne-Marie Paillet, « Humour et stratégies d'effacement dans *L'Occupation des sols* », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 08 décembre 2014, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/887> ; DOI : 10.4000/rsl.887

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

© Revue Sciences/Lettres

Humour et stratégies d'effacement dans L'Occupation des sols

Anne-Marie Paillet

*Son parfum levé par-dessus la charogne, Sylvie Fabre
luttait cependant
contre son effacement personnel, bravant l'érosion
éolienne
de toute la force de ses deux dimensions.¹*

- ¹ C'est l'effacement progressif d'une peinture publicitaire, déclenché par la rénovation d'un quartier, que nous raconte Jean Echenoz dans *L'Occupation des sols*. Cette histoire d'effacement serait parfaitement anodine si l'auteur ne l'avait pas reliée à la mort de la personne représentée sur la publicité ; car elle raconte aussi l'histoire d'un deuil, celui du père et du fils. Or cet effacement, on le retrouve aussi comme principe d'écriture, dans l'humour insolite d'Echenoz : effacement des distinctions sémantico-référentielles, qui confond la représentation de la mère sur la publicité et la personne représentée, « effacement personnel » dans la représentation des points de vue, celui du narrateur-témoin et des deux personnages, présents à l'état de traces, souvent brouillées ; effacement du pathos enfin, par une distance humoristique allant parfois jusqu'à l'humour noir. On parlera plutôt d'humour que d'ironie, en ce qu'il consiste en un jeu sur des formes de décalage sémantiques et énonciatives qui ne sont pas fondées sur le seul paradoxe (Berrendonner, 1991) et en une mise à distance qui n'exclut pas l'empathie, ne vise pas une cible identifiable, et crée une forme de connivence interne avec le lecteur².

1. L'effigie de la mère : effacement des distinctions référentielles

1.1. Le court-circuitage référentiel

- 2 Il y a donc deux histoires dans ce récit³, la première se faisant icône de la seconde : celle de la disparition progressive d'une représentation publicitaire, et celle d'un travail de deuil, lié à la mort de Sylvie Fabre. Il y a donc aussi deux niveaux référentiels, qui se trouvent confondus. L'humour tient d'abord à un court-circuitage, à un raccourci référentiel : comme souvent dans le langage pictural, pour désigner la représentation de l'objet, on désigne l'objet lui-même, le référent extra-pictural (Bosredon, 1997). Or précisément, la confusion est d'autant plus sensible que, dans ce texte, l'objet représenté est une personne, Sylvie Fabre :

[1] Le dimanche et certains jeudis, ils partaient sur le quai de Valmy vers la rue Marseille, la rue Dieu, ils allaient voir Sylvie Fabre. (p. 8)

- 3 Le nom propre *Sylvie Fabre* ne désigne pas la personne, le référent extra-pictural, mais sa représentation ; de même, plus loin, avec « sa mère » :

[2] Paul visita sa mère sur un rythme plus souple (p. 10)

- 4 Les deux référents se confondent selon ce schéma :

- 5 Le texte ne présente que trois occurrences de noms dénotant la représentation de la mère : une occurrence du mot *image* (en [3]) – encore est-ce dans une phrase négative –, et deux occurrences du mot *effigie* (en [4] et [5]) :

[3] Le dimanche et certains jeudis, ils partaient sur le quai de Valmy vers la rue Marseille, la rue Dieu, ils allaient voir Sylvie Fabre. Elle les regardait de haut, tendait vers eux le flacon de parfum Piver, Forvil, elle souriait dans quinze mètres de robe bleue. Le gril d'un soupirail trouait sa hanche. Il n'y avait pas d'autre image d'elle. (p. 8)

[4] mais il pouvait aussi [...] se faire franchement hostile à l'endroit de l'effigie contre laquelle, en écho, rebondissaient ses reproches (p. 10)

[5] C'était un sépulcre au lieu d'une effigie de Sylvie (p. 16)

Hormis deux verbes indiquant aussi la dépicition, représenter et figurer,

[6] L'artiste Flers l'avait représentée sur le flanc d'un immeuble, juste avant le coin de la rue. [...] Et le mur sur lequel, avec toute son équipe, l'artiste Flers avait peiné pour figurer Sylvie Fabre en pied, surplombait un petit espace vert rudimentaire, ... (p. 8-9)

tous les autres termes court-circuitent ce niveau de la représentation.

- 6 Au début, ce jeu brouille d'autant plus les pistes que l'identité de Sylvie Fabre n'est pas encore explicitée, et qu'il faut inférer du patronyme (*Fabre*) le lien de parenté avec Fabre père et fils. L'identification de « la mère » à « Sylvie Fabre » n'est pas faite directement, et le texte semble d'abord devoir nous égarer, avec le léger gauchissement de l'expression *regarder de haut* : « Elle les regardait de haut, tendait vers eux le flacon de parfum » (exemple [3]) ; l'expression prend rétroactivement le sens de « regarder d'en haut », depuis la représentation murale, mais signifie en principe « avec condescendance », sens qui présuppose le référent humain d'une personne vivante, mais étrangère à toute idée de

tendresse familiale. De plus, le référent véritable de cette première description n'est désigné qu'en clôture, reclassifié comme représentation : « Il n'y avait pas d'autre image d'elle. » Dans cette identification différée de l'objet décrit, on a précisément affaire à ce que la rhétorique nomme une *conglobation* (Fromilhague, 2010, p. 97). Mais la distinction entre la dépicition et l'objet peint, compliquée par la négation, nécessite de surcroît une inférence.

- 7 Le court-circuitage référentiel est donc l'une des bases de l'humour, et crée des décalages amusants, par exemple, la disproportion des « quinze mètres de robe bleue » ([2]), ainsi que des formulations insolites au fur et à mesure que sont déclinées les parties du corps, des pieds à la tête (Sylvie Fabre est représentée « en pied ») : mouvement de bas en haut motivé évidemment par la progression de la construction, avec une dramatisation, mais toujours tempérée par des formulations insolites (« l'immeuble allait atteindre le ventre de sa mère », p. 15). Se créent alors dans la phrase des rapports syntaxiques et sémantiques inédits, avec une relation actancielle improbable entre des matériaux disparates, comme la pierre de taille et la maille :

[7] Paul vit parfois d'un œil inquiet la pierre de taille chasser le bleu, surgir nue, craquant une maille du vêtement maternel. (p. 13)
- 8 Dès lors, un « soupirail » peut trouer une hanche (exemple [3]), une robe être « murée » :

[8] Paul cessa de le visiter lorsque la robe entière eut été murée. (p. 15)
- 9 Ces liens actanciels prennent une valeur de localisation dans les expressions « un studio situé sous les yeux de Sylvie », ou dormir « contre le sourire » :

[9] On ne le dissuada pas franchement d'emménager tout de suite, au quatrième étage côté Wagner, dans un studio situé sous les yeux de Sylvie qui étaient deux lampes sourdes derrière le mur de droite. Selon ses calculs il dormait contre le sourire, suspendu à ses lèvres comme dans un hamac ; à son fils il démontra cela sur plans. (p.19)
- 10 La précision minutieuse des observations et des calculs liés à l'espace (pour signifier autre chose) n'est pas le moindre des traits d'humour du récit échenozien.
- 11 S'ajoute l'effet cocasse de l'opposition entre fixité de l'image et mobilité du corps humain :

[10] D'une cabine scellée dans le champ visuel de Sylvie Fabre, il avait failli appeler son père lorsqu'on se mit à démolir la vieille chose insalubre qui jouxtait l'immeuble Wagner (p. 11)
- 12 Le « champ visuel de Sylvie Fabre », qui présuppose la mobilité du regard, est ici voué à la même immobilité que la cabine téléphonique.
- 13 Comme la dépicition est celle d'une personne, s'opère également un effacement de la distinction entre le sème /humain/ et /non humain/, qui parcourt tout le texte. L'incipit provocant est aussi programmatique, qui enclenche ce brouillage :

[11] Comme tout avait brûlé – la mère, les meubles et les photographies de la mère –, [...]
- 14 Forme d'humour noir, le choc sémantique, violent, entre l'humain et le non humain est double ; l'insertion de l'apposition raccroche d'abord « la mère » à l'indéfini inanimé *tout*, puis récidive avec une juxtaposition qui met sur le même plan « la mère » et « les meubles ». Quant aux « photos de la mère », le référent constitue précisément cet intermédiaire, entre être humain et objet inanimé ; décidément la parenthèse n'établit aucune hiérarchie, brouillant les référents, à moins que la précellence des meubles ne justifie un rapport contenant-contenu. L'humour noir s'alimente aussi du détour de la

parenthèse, donnant un statut secondaire, presque accessoire, à la mort de la mère dans l'incendie. Mais cette manière non conforme de hiérarchiser l'information n'est pas sans faire sens, et pourrait également renvoyer à l'impossibilité de dire autrement le deuil.

- 15 Cette réification initiale de la mère se poursuit alors par la peinture publicitaire ; elle peut aussi être rapprochée de la réduction de la mère à la robe, dans ce curieux parallélisme par juxtaposition :

[12] C'était une belle robe au décolleté profond, c'était une mère vraiment (p. 11)

- 16 L'humour là encore fait sens, puisqu'il dit de manière insolite un rapport fétichiste à l'image, spécialement lors d'un travail de deuil ; comme fait sens le rapprochement symbolique de l'effigie et du sépulcre (« c'était un sépulcre au lieu d'une effigie de Sylvie... »), qui n'est pas sans évoquer le fameux jeu de mots platonicien *sêma/soma*.

- 17 Cette réification problématique de l'humain a son symétrique, toujours alimentant l'humour : la personnification de l'image, qui lutte « de toute la force de ses deux dimensions » contre l'effacement. Plus subtile, cette dimension se découvre au détour d'un simple groupe prépositionnel, « à l'endroit de » :

[13] Mais il pouvait aussi chercher la scène, se faire franchement hostile à l'endroit de l'effigie contre laquelle en écho, rebondissaient ses reproches – Paul s'occupant de modérer le père dès qu'un attroupement se formait. (p. 10)

- 18 L'expression peut signifier ici « à l'endroit où se trouve l'image » ; mais à *l'endroit de* se dit d'une personne, avec le sens de « à l'adresse de », « à l'attention de ». Quant au langage, l'image du rebondissement qui le matérialise traduit avec humour l'idée de l'impossible communication avec la défunte.

- 19 Cette personnification centrale est accompagnée de la personnification d'objets environnants, comme les vieilles constructions « terrifiées par le plan d'occupation des sols » (p. 9), dans l'unique phrase rappelant le titre de l'œuvre. On lira également un effet de syllepse, confondant humain et non humain, dans la caractérisation détachée, « nue », qui s'applique à la pierre de taille :

[14] Paul vit parfois d'un œil inquiet la pierre de taille chasser le bleu, surgir nue, [...]
(p. 13)

- 20 Est ici exploitée la catachrèse, avec un double renvoi au sens propre, à l'humain, et au sens figuré.
- 21 L'aspect insolite de l'humour, qui déconcerte, incite alors le lecteur à découvrir une autre signification au récit, plus profonde. Sous la surface de l'humour se révèle comme une troisième dimension, celle précisément qui manque à la peinture de Sylvie Fabre, luttant de toute la force de « ses deux dimensions ».

2. Effacement personnel et points de vue

- 22 S'alimentant de ces jeux de brouillage référentiel, la distance humoristique consiste aussi en l'effacement de marques d'empathie et d'implication personnelle : la narration épouse un point de vue interne au récit⁴, mais tout en restant à distance, ce dès la première phrase : « Comme tout avait brûlé – la mère, ... »). L'expression « la mère » signifie qu'on envisage donc l'histoire du point de vue du fils ; mais une distance s'installe aussi, outre le choc de la parenthèse, dans l'article défini, qui, tout en évoquant un langage populaire, signifie aussi le refus d'« occuper » tout à fait, par un déterminant possessif (« sa mère »),

ce point de vue du fils, et établit d'emblée une forme de « distance intérieure », pour reprendre le titre d'un livre sur Échenoz (Matei, 2011).

- 23 L'humour est donc lié à une forme de polyphonie, qui combine distance et adhésion, efface les frontières entre les points de vue, interne et externe, ou les juxtapose, et crée comme des zones « mitoyennes », pour employer une métaphore inspirée par ces immeubles qui, dans le texte, jouxtent le Wagner.

2.1. Effacement narratorial

- 24 On observe d'abord un relatif effacement narratorial au profit des personnages, inscrivant quelques déictiques comme les traces de leur point de vue, au seuil du récit, avec les démonstratifs : « toute cette cendre et ce deuil », et à la fin : « il rassembla ses affaires et revint samedi soir » (p. 19), et non « le samedi soir » ; ou encore « c'était dimanche » (p. 20).

- 25 L'effacement narratorial s'opère également dans l'organisation de l'information, et dans la manière de la différer, de la présupposer au lieu de la poser ; le rapport de Sylvie Fabre à son image, de même que les liens de filiation entre Fabre, le fils, et la mère ne sont pas explicités directement ; on a l'impression que l'information est diffractée par le point de vue des personnages, qui disposent d'un savoir évident, inutile à poser. Rien n'est dit non plus explicitement de l'évolution des rapports entre père et fils, la réconciliation est également à inférer du retour de Paul chez Fabre.

- 26 Ce sont surtout les traces argumentatives du point de vue des personnages qui contaminent le discours narratorial, comme zones frontières, mitoyennes, allant de pair avec une contamination lexicale marquée par un langage oral et familier. À l'initiale du récit se trouve le subordonnant *comme* : « Comme tout avait brûlé ... » ; il présuppose la cause, à la différence d'un subordonnant *parce que*, qui la pose. On retrouve le procédé de Flaubert qui commence son *Bouvard et Pécuchet* par « Comme il faisait une chaleur de 33 degrés, [...] ». De même, quelques lignes plus loin, lit-on : « Comme on ne possédait plus de représentation de Sylvie Fabre [...] ». Le narrateur s'efface, en présupposant l'information, derrière le point de vue argumentatif des personnages, marqué également par des connecteurs argumentatifs comme *alors*, *autant*, *d'ailleurs*, qui indiquent un raisonnement des personnages :

[15] alors autant s'y mettre, autant gratter tout de suite, pas besoin de se changer (p. 21)

[16] Des semaines passèrent avant qu'il revînt quai de Valmy, d'ailleurs accidentellement (p. 15-16)

- 27 L'humour fait un sort particulier au connecteur *quand même*, dont on peut citer deux occurrences :

[17] [...] une femme qui venait sur le trottoir s'arrêta derrière lui, leva les yeux au ciel et cria Fabre. Paul, dont c'est quand même le nom, se tourna vers elle qui criait Fabre Fabre encore, j'ai du lait. (p. 16)

[18] La voix de Fabre exposait une mission supérieure, relevant d'une cause auprès de quoi les nerfs du fils pouvaient faire l'autruche. Paul partit quand même après vingt minutes. (p. 19)

- 28 Le connecteur fonctionne comme une trace argumentative indiquant le conflit entre père et fils, que le narrateur peut révéler indirectement : ici, l'effacement linguistique ou énonciatif de la relation père/fils exprime aussi la mauvaise entente entre eux. Indice

supplémentaire de focalisation interne, *quand même* révèle un niveau de langue plus familier, par rapport à un connecteur comme *pourtant*.

- 29 Certaines marques argumentatives contribuent au brouillage de la démarcation entre instances énonciatives ; il en est ainsi de l'adverbe *trop* qui peut refléter une distance humoristique du narrateur, ou un jugement du personnage :

[19] Fabre trouva trop vite quelque chose de moins vaste (p. 7)

- 30 On a affaire ici à l'inversion argumentative d'un topos, sous forme d'échelles argumentatives⁵ : « plus vite on trouve, mieux c'est » ; cette inversion argumentative (Berrendonner, 1981) rejoint un procédé ironique, à la différence près que l'énoncé, certes déconcertant, n'est pas forcément polémique.

- 31 Enfin, l'emploi du discours direct libre, sans marque d'attribution à un quelconque locuteur, contribue parfois à l'effacement des frontières entre narration et discours des personnages⁶ :

[20] La femme s'éloignait, on ne sait pas qui c'était. Monte, Paul. (p. 17)

[21] on s'entendit pour quatorze heures – ensuite on s'y met. (p. 20)

2.2 Humour et mise à distance des personnages

- 32 Aux côtés de ces traces d'une perception interne des personnages, selon une logique du point de vue, l'humour installe aussi, simultanément, une mise à distance des personnages, par une dépersonnalisation qui propose un point de vue surplombant, parfois inattendu, comme l'emploi de l'indéfini *nul* référant seulement aux deux personnages, père et fils :

[21] Nul ne raconta rien de ses dernières années, rien ne s'évoqua sous l'ampoule nue (p. 19)

- 33 L'effet de dépersonnalisation est renforcé par la construction pronominale de sens passif. Et c'est sur une construction impersonnelle que se clôt le texte, renvoyant à l'incendie liminaire : « il commence à faire terriblement chaud ».

- 34 S'ajoute par exemple la construction absolue du verbe *déconcerter*, qui laisse dans l'indétermination l'actant concerné, l'intégrant dans un ensemble plus vaste d'éventuels observateurs anonymes :

[22] une multitude de chariots d'hypermarchés rivaux déconcertait. (p. 18)

- 35 L'emploi du déterminant défini au lieu du possessif fait partie de cette dépersonnalisation, comme « les fronts » en [23] :

[23] on a revêtu dès le matin ces larges tenues blanches pailletées de vieille peinture, on gratte et des stratus de plâtre se suspendent au soleil, piquetant les fronts, les cafés oubliés. (p. 21-22)

- 36 On observe le même fait, plus significatif, avec les rapports de filiation ; déjà observé pour l'incipit, avec « la mère », le lien linguistique problématique, qui évacue le possessif, semble refléter le conflit relationnel :

[24] pour Fabre et le fils Paul c'était tout de suite beaucoup d'ouvrage

[25] Paul s'occupant de modérer le père dès qu'un attroupement menaçait de se former. (p. 10)

- 37 Cette dépersonnalisation, vision distanciée des personnages, s'exprime surtout par l'emploi du pronom *on*, dont la traduction dans certaines langues comme l'anglais, pose problème. Instance frontière entre personne énonciative et non-personne, entre

l'identifiable et le non-identifiable, dans le discours et hors du discours (Atlani, 1984), *on* recouvre dans le texte d'Échenoz plusieurs référents, au moins quatre. Il peut s'agir du *on* responsable anonyme des travaux :

[26] Négligence ou manœuvre, *on* laissait l'espace dépérir. (p. 11-12)

- 38 Plus fréquemment, *on* renvoie au point de vue des Fabre, père et fils :

[27] *on* s'entendit pour quatorze heures – ensuite *on* s'y met [...] (p. 20)

[28] Plus tard, suffisamment séparé de Fabre pour qu'*on* ne se parlât même plus, Paul visita sa mère sur un rythme plus souple, deux ou trois fois par mois, compte non tenu des aléas qui font qu'*on* passe par là (p. 10)

- 39 L'emploi qui est le plus significatif est celui qui pourrait traduire le point de vue d'un narrateur-témoin anonyme, qui « partage le point de vue et le langage des personnages évoqués tout en demeurant décalé » (Maingueneau, 1993) :

[29] La femme s'éloignait, *on* ne sait pas qui c'était. (p. 17)

[30] C'était un sépulcre au lieu d'une effigie de Sylvie, *on* l'approchait d'un autre pas (p. 16)

- 40 En [27], la première occurrence réfère bien clairement aux Fabre, pouvant être glosée par « ils », tandis que la seconde se substitue à un « nous ». Un seul et même énoncé comme [28] peut comporter un *on* qui réfère d'abord à Fabre et au fils, puis à un ensemble plus diffus. Dès lors, *on* marque alors bien l'effacement de la frontière entre narrateur et personnage, entre point de vue interne et externe, et place également le lecteur à la fois à l'intérieur et à l'extérieur⁷. À la différence de l'expression générique « l'usager » définissant de façon très distanciée l'observateur extérieur quelconque d'un chantier à l'abandon (« L'usager, volontiers, s'offense de ces pratiques »)⁸, *on* fonctionne comme une instance moyenne, mitoyenne, qui permet d'incorporer un narrateur témoin anonyme à la scène⁹ : ce qui explique l'humour, né de ce mélange entre distance et empathie, intériorité et extériorité (Paillet, 2013). C'est enfin sur le pronom *on* que s'achève le texte : « On gratte, on gratte, ... » ; avec un verbe qui pourrait aussi désigner familièrement le geste d'écriture, cette ultime occurrence finit par fondre dans une même instance auteur, lecteur et personnages.

2.3. Décalages discursifs

- 41 Enfin, l'humour joue aussi sur le décalage des registres et des niveaux de langue liés aux points de vue : dans une même séquence se mêlent fréquemment littérature et oralité familière. Bien des expressions marquant le texte comme littéraire, et renvoyant à un *ethos* particulier de narrateur, jalonnent le texte comme repères d'un récit traditionnel, tout en déroutant le lecteur, car elles ne se rencontrent pas exactement où on les attendait, et se mêlent à des expressions plus triviales, ou évoquent un référent plus que banal. Ces indices de littérature liés à un point de vue surplombant, celui du narrateur, créent donc souvent un décalage de registre avec le discours des personnages ou avec le référent évoqué. Le décalage joue d'abord avec l'emploi de formes verbales de style soutenu, comme le subjonctif imparfait, ou le passé simple, lié souvent à des termes savants, en décalage avec le contexte :

[30] au milieu de la cuisine naquirent des hologrammes que dégonflait la moindre imprécision. Ça ne se rend pas, soupirait Fabre (p. 8)

- 42 L'expression soutenue « naquirent des hologrammes », avec postposition très littéraire du sujet après un circonstant à l'initiale, est suivie d'un discours direct ; le décalage des

niveaux de langue est d'autant plus accentué que l'incise attributive (« soupirait Fabre ») est différée en fin de phrase.

- 43 Certaines figures comme les comparaisons exhibent cet *ethos* de narrateur littéraire, introduisant une forme de décalage qui indique à la fois une mise à distance et une adhésion aux émotions du personnage :

[31] Les étages burent Sylvie comme une marée. (p. 20)

[32] Selon ses calculs il dormait contre le sourire, suspendu à ses lèvres comme dans un hamac ; à son fils il démontra cela sur plans. (p. 19)

- 44 Liée au sommeil de Fabre, la comparaison métonymique¹⁰ en [13], « suspendu à ses lèvres comme dans un hamac », fait surgir de l'humour une poésie, toutefois vite rattrapée par la sécheresse prosaïque du discours narrativisé au passé simple (« il démontra cela sur plans ») ; aussi la rêverie est-elle encadrée par les deux mots *calculs* et *plans*, qui traduisent le triomphe du pragmatique, toujours lié semble-t-il au point de vue du père. Cette prégnance du pragmatique sur l'émotion est une autre forme dominante d'humour ; on est dans le droit fil de la phrase liminaire liée au deuil : « pour Fabre et le fils Paul c'était tout de suite beaucoup d'ouvrage ».

- 45 La comparaison peut aussi créer un décalage de type héroïcomique :

[33] Les choses vertes s'y raréfièrent au profit de résidus bruns jonchant une boue d'où saillirent des ferrailles aux arêtes menaçantes, tendues vers l'usager comme les griffes même du tétanos. (p. 12)

- 46 L'ampleur de l'image concentre trois figures : une comparaison, la métaphore animale des griffes qui vient s'y greffer, et la figure de la métalepse, raccourci donnant la conséquence pour la cause (puisqu'on attrape le tétanos par la ferraille). Mais la dramatisation ainsi créée est dégonflée par la distance qu'invoque la notion d'« usager ». On notera enfin ce décalage entre *Ca* et *Cé* dans la métaphore de la constellation, qui se double d'un jeu humoristique sur les signifiants :

[34] la proportion de bouteilles vides semblait normale, en revanche une multitude de chariots d'hypermarchés rivaux déconcertait. Constellé d'escargots stercoraires, tout cela se vautrait dans la vase [...] (p. 18)

- 47 L'insolite du terme savant *stercoraires* est renforcé par les allitérations en [k], en [r] et par le jeu phonétique sur [stɛ].

- 48 Ce registre décalé apparaît également au détour de caractérisations insolites, comme l'hypallage en [35], déplacement de la caractérisation « hommes calmes » à une caractérisation adverbiale portant sur le participe *casqués* :

[35] Il y eut le trou, tapissé de cette terre fraîche qui est sous les villes, pas plus stérile qu'une autre ; des hommes calmement casqués de jaune la pelletaient avec méthode, [...]

- 49 Les abstractions également produisent cet humour décalé, comme en [36] :

[36] leurs mâchoires broyaient la durée, la mastication n'était qu'horlogère (p. 21)

- 50 Le décalage humoristique apparaît plus explicitement dans certaines évaluations du narrateur, qu'elles soient intégrées dans l'énoncé, ou détachées dans un commentaire ajouté. L'auteur emploie ainsi un vocabulaire artistique pour une peinture publicitaire : « le mur sur lequel, avec toute son équipe, l'artiste avait peiné pour figurer Sylvie Fabre en pied » (exemple [6]) ; la portée artistique est plaisamment opposée au verbe marquant l'effort. De même, un vocabulaire esthétique décalé insiste sur une vision différente de la banale réalité en [37] :

[37] Le ravalement de la façade fit naître sur la robe bleue, par effet de contraste, une patine ainsi que des nuances insoupçonnées. (p. 11)

- 51 Certaines évaluations empruntent plutôt au langage mathématique, ou à celui du détective, lorsqu'il s'agit de décrire les vestiges du terrain abandonné comme les « armes du crime » : « la proportion de bouteilles vides semblait normale » (exemple [34]). Relève également de ce souci outrancier de la précision cette adjonction en fin de phrase :

[39] Plus tard, suffisamment séparé de Fabre pour qu'on ne se parlât même plus, Paul visita sa mère sur un rythme plus souple, deux ou trois fois par mois, compte non tenu des aléas qui font qu'on passe par là. (p. 10)

- 52 L'adverbe *là*, déictique, trace d'un point de vue interne, contraste avec le comptage distancié et scrupuleux du narrateur ; une contradiction s'installe précisément entre la notion de « rythme plus souple » et le caractère pointilleux de la précision, qui n'apporte rien à l'essentiel du récit. S'ajoute le jeu de défigement lexical par la négation, « compte non tenu ».

- 53 Certains commentaires génériques, en surplomb, apparaissent très nettement comme des interventions du narrateur, au présent, toujours avec cet aspect inattendu ; comme cette comparaison qui prend comme paramètre, et présuppose ironiquement, non la fertilité, mais la stérilité des terres :

[38] Il y eut le trou, tapissé de cette terre fraîche qui est sous les villes, pas plus stérile qu'une autre

- 54 Cette hétérogénéité du commentaire générique ajouté au récit est justement exhibée lorsque l'auteur accuse la transition entre les deux, à la faveur du polyptote « il y a » / « il y eut » :

[40] Dès lors c'est très rapide, quelqu'un sans doute ayant vendu son âme avec l'espace, il y a le trou. Il y eut le trou, tapissé de cette terre fraîche [...]

- 55 Plus fondue dans le récit, la phrase humoristique-type est celle qui mêle les niveaux de langue et les types de discours, comme en [41] :

[41] Regarde un peu ta mère, s'énervait Fabre, que ce spectacle mettait en larmes, en rut, selon. (p. 10)

- 56 Les niveaux discursifs s'opposent, celui du discours direct familier de Fabre, et celui du commentaire ajouté par la relative, qui exprime une distance à travers le point de vue synthétique du narrateur, englobant diverses situations sous un même regard et dans une syntaxe elliptique : la sécheresse comique de la juxtaposition des expressions (« en larmes, en rut, selon ») ajoute à la dissymétrie sémantique et référentielle une dissymétrie morphologique entre pluriel et singulier.

- 57 Cette hybridation du discours est permise également par le discours narrativisé, installant une distance par rapport aux paroles des personnages :

[42] Nul ne raconta rien de ses dernières années, rien ne s'évoqua sous l'ampoule nue ; on discourt juste de la nécessité, puis de la couleur d'un abat-jour. (p. 19-20)

- 58 Le contraste naît entre l'adverbe *juste*, oral, et le niveau de langue soutenu du pronom *nul* (par rapport à *aucun*) et du verbe *discourir* ; l'ampoule a beau être nue, le style est ampoulé ! D'autre part, le verbe *discourir* crée une disproportion amusante avec son complément, disproportion à la fois quantitative et qualitative entre l'ampleur du propos que présuppose le verbe, et la concision thématique ainsi que le caractère concret et limité du sujet (de la « nécessité », terme abstrait, on passe à la couleur).

[43] Ils s'exprimèrent également peu sur la difficulté de leur tâche qui requerrait, c'est vrai, de la patience et du muscle, puis des scrupules d'égyptologue en dernier lieu. (p. 21)

- 59 Dans ce dernier exemple, le cocasse vient du mélange entre la modalisation « c'est vrai », qui peut être prise en charge par les personnages, et le point de vue de narrateur littéraire (avec le terme savant *égyptologue* et le référent culturel éloigné).
- 60 On finira par cette question : l'humour d'Echenoz efface-t-il le pathétique, en minimisant l'histoire d'une mort et d'un deuil, par le biais de l'objet sémiotique qu'est la publicité, ou bien, au contraire, le suggère-t-il davantage, à travers l'histoire apparemment anodine d'un chantier et la disparition d'une vieille publicité ? La troisième dimension du récit, c'est ce mot intense caché au creux du texte, le mot *insoutenable* (« Mais à partir des épaules, le chantier pour un fils devenait insoutenable », p. 6), et ce mot n'est pas rien. Les stratégies d'effacement du pathos, qui le révèlent en creux, font penser, après *L'Étranger*, l'humour en plus, à une nouvelle forme d'écriture blanche – mais de ce blanc opaque, effaçant la transparence, tel le blanc d'Espagne qui barre les vitres (p. 16), pour qu'on ne confonde pas l'écriture du récit avec « rien ».

BIBLIOGRAPHIE

- Anscombe, Jean-Claude, *et al. (dir.), Théorie des topoï*, Paris, Kimè, 1995.
- Atlani, Françoise, « On l'illusioniste », in *La langue au ras du texte*, revue Linx, 1984, p. 13-29.
- Berrendonner, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- Bosrédon, Bernard, *Les Titres de tableau*, Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1997.
- Fromilhague, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Colin (2^e édition), 2010.
- Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- , « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue française*, 128, 2000, p. 74-95.
- Matei, Alexandru, *Échenoz ou la distance intérieure*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Paillet, Anne-Marie, « Frontières du paradoxe argumentatif chez Anne Garréta et Lydie Salvayre », in M. D. Vivero Garcia (dir.), *Frontières de l'humour*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Rabatel, Alain, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne et Paris, Delachaux et Niestlé, 1998.

NOTES

1. Éditions de Minuit, 1988, p. 13.
2. À opposer à la connivence de type « externe » de l'ironie : voir Paillet (2013).
3. Intuition confirmée par l'auteur lors de la table ronde du 20 avril 2013, évoquant la genèse du texte comme une interférence entre le souvenir d'un immeuble parisien, se dressant seul après la

démolition des immeubles voisins, et d'autre part, l'anecdote d'une statue de femme à Marseille qui était restée pour sa famille le seul souvenir de la défunte.

4. Au sens de Rabatel (1998) : c'est « l'expression d'une perception », avec deux composantes : purement perceptive, et interprétative ; cette notion est plus souple que celle trop restrictive de discours indirect libre, et permet de dépasser le problème de la distinction difficile entre discours proférés ou pensées rapportées.

5. Voir O. Ducrot, « Topoi et formes topiques », in J.-C. Anscombe *et al.*

6. Voir cependant le rôle démarcatif de la ponctuation, du tiret en particulier, analysé dans ce volume par M.-C. Lala.

7. Maingueneau (2000) distingue cinq instances narratives, allant d'une distance maximale au personnage à la distance minimale : le narrateur zéro, la narration contaminée lexicalement, le narrateur-témoin, le narrateur membre quelconque de la collectivité, et le narrateur-personnage identifié.

8. P. 12. Cf. aussi l'exemple [33].

9. Cf. « on ne sait quel témoin incongru qui, passant par là, prendrait la parole, pourquoi pas... » (Échenoz, « Dans l'atelier de l'écrivain », Entretien réalisé en 1999, repris dans *Je m'en vais*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, 2001, p. 245), cité par M.-C. Lala, ici même.

10. Selon G. Genette, *Figures I*, Le Seuil, « Tel Quel », 1960.

RÉSUMÉS

Il s'agit d'analyser l'humour insolite d'Echenoz dans *L'Occupation des sols*. L'effacement progressif de la peinture publicitaire raconté par Echenoz est aussi un principe d'écriture du récit : effacement des distinctions sémantico-référentielles, qui confond représentation de la mère et personne représentée ; « effacement personnel » dans la représentation des points de vue, souvent brouillés (préférence des expressions définies aux possessifs, formes verbales, emploi de *on*) ; effacement du pathos enfin, par le décalage des registres, qui mêlent à une oralité familière les marques de littérarité : métaphores décalées, termes soutenus, ou abstractions. L'humour d'Echenoz, évoquant en creux le pathétique, invente ici une nouvelle forme d'écriture blanche.

We analyze Echenoz's strange humour in *L'Occupation des sols*. The progressive obliteration of the advertising picture told by Echenoz is also a narrativ principle of writing: obliteration of the semantic and referential distinctions, which confuses representation of the mother and represented person; "personal obliteration" in the representation of the points of view, often scrambled; obliteration of the pathos finally, by the registers shifts, which mingle with an familiar orality, literary value marks: shifted metaphors, sustained terms, or abstractions. Echenoz's humour, suggesting the pathetic, invents here a new form of white writing.

INDEX

Mots-clés : insolite, brouillage référentiel, brouillage énonciatif, dépersonnalisation, effacement narratorial, humour noir, polyphonie, registres

Keywords : strange, referential jamming, enunciative jamming, depersonalization, narratorial obliteration, sick humour, polyphony, registers

AUTEUR

ANNE-MARIE PAILLET

Maître de conférences en linguistique et stylistique à l'ENS, équipe de recherche EA 4509.

Parmi les publications :

Ironie et paradoxe : le discours amoureux romanesque, Paris, Honoré Champion, 1998.

« La place de l'adjectif dans l'ironie littéraire », *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Actes du colloque organisé par l'équipe Textes et langue de l'Université Lumière-Lyon 2, 2009, p. 319-334.

« Phraser l'ironie ? », in A. Bonnet, F. Nicolas et T. Paul (dir.), *Questions de phrasé*, Paris, Hermann, 2011, p. 141-161.

« Liste et dérision, entre congruence et incongruité », in M. Lecolle, R. Michel et S. Milcent-Lawson (dir.), *Liste et effet-liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2013.

A.-M. Paillet (dir.), *Albert Camus, L'histoire d'un style*, Louvain-La-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2013.

F. Leca et A.-M. Paillet (dir.), « Je suis un artiste dégagé ». *Pierre Desproges : l'humour, le style, l'humanisme*, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2014.