

Les voix de la subjectivité : étude comparée de *La Bête famarimeuse* de Pierre Bergounioux et de *L'Invaincu* de Faulkner.

La prise en compte de la relativité du réel se traduit dans le roman moderne par la place essentielle accordée à la voix du personnage. Le rapprochement dans cette étude d'un romancier américain du Mississippi, William Faulkner et d'un auteur français d'origine corrézienne est motivé par la place déterminante qu'occupe Faulkner pour Pierre Bergounioux dans le paysage littéraire moderne. Dans son essai *Jusqu'à Faulkner*¹ ce dernier montre que le romancier américain a modifié une manière de décrire l'action et la pensée, autrement dit la réalité, depuis Homère trois fois millénaires. Pour le dire avec les mots du phénoménologue allemand Husserl, le roman, pour la première fois, s'intéresse à l'évocation du « monde effectivement éprouvé » par les acteurs du récit. Les deux textes choisis, *L'Invaincu*² et *La Bête famarimeuse*³ serviront d'exemple pour analyser le grand bouleversement survenu dans la prose narrative dès le début du XXème siècle. Dans ses essais théoriques sur la littérature (*Jusqu'à Faulkner, Le Style comme expérience*⁴ ou *Exister par deux fois*⁵), Pierre Bergounioux veut donner à la question du point de vue, qui apparaît comme une caractéristique de ce qu'il évoque à travers le choix du mot « style », et qu'il définit comme une vision du monde plutôt que comme une caractéristique linguistique ou stylistique, une dimension politique. Choisir le point de vue du personnage et la retranscription de son expérience vécue c'est refuser le surplomb de la voix dominante d'un narrateur étranger à l'action du récit. Pour Bergounioux, il n'est pas anecdotique que Faulkner, quoique d'origine bourgeoise, ait grandi au milieu des rustres du Mississippi (ceux que l'on retrouve dans la trilogie des Snopes par exemple). Les expériences premières de Bergounioux, sujet de la plupart de ses récits, ont trouvé leur décor sur ce qu'il appelle, fidèle à Marx, « les moins bonnes terres de l'économie politique », celles dont le rendement est insuffisant et par

¹ Pierre Bergounioux, *Jusqu'à Faulkner*, Paris, Gallimard, 2002.

² William Faulkner, *L'Invaincu*, Paris, Gallimard, « folio », 1934, 1939 pour la traduction de R.N Raimbault et Ch., P. Vorce.

³ Pierre Bergounioux, *La Bête famarimeuse*, Paris, Gallimard, 1986.

⁴ Pierre Bergounioux, *Le Style comme expérience*, éditions de l'Olivier, coll. « penser / rêver », 2013.

⁵ Pierre Bergounioux, *Exister par deux fois*, Fayard essais, 2014.

conséquent vouées à rester à l'écart de la culture savante. La question de la voix en littérature s'inscrit donc chez notre auteur dans une posture sociocritique qui, à la suite de Hegel et de Marx, considère que « le roman est l'épopée dégradée de la bourgeoisie », qu'il est le fruit de l'inégale répartition des tâches qui a pour conséquence que ceux qui pensent ne sont pas forcément ceux qui agissent. Bergounioux rappelle que l'écrivain jusqu'au XXème siècle est un bourgeois lettré. Il explique dans *Le Style comme expérience* que la situation particulière dans laquelle se trouve l'homme de lettres, celle d'un « parfait loisir », d'une « quiétude affective », d'un « rapport contemplatif aux êtres et aux choses » dénature les événements qu'il raconte⁶. La narration objective, logique, se tient à distance du personnage et déforme la réalité. Pour un individu impliqué dans un événement, dans une action, la compréhension des faits est postérieure à l'expérience. Dans la tradition romanesque, les écrivains ont pris l'habitude de rendre la compréhension première dans le récit. En rendant la conduite du récit aux acteurs, la littérature évite l'artefact d'une voix narrative qui n'est pas impliquée dans les faits qu'elle relate. L'exemple resté célèbre de *La Chartreuse de Parme*, Fabrice sur le champ de bataille de Waterloo, est un des premiers à illustrer l'abandon de la voix omnisciente. Stendhal, cité par Georges Blin dans son ouvrage *Stendhal et les problèmes du roman*, avait écrit à Canova : « Quelques bons yeux que nous ayons, nous ne pouvons pas voir à la fois les deux côtés d'une orange⁷ ». On se souvient du jeune héros naïf de *La Chartreuse* se demandant si c'est « une vraie bataille », les yeux rivés sur la terre qu'il trouve « singulièrement labourée » et qui, de l'aveu du narrateur dans une de ses intrusions, « n'y comprenait rien du tout »⁸.

Presqu'un siècle après Stendhal, aux Etats-Unis, avec Faulkner, les anciennes habitudes qui coupent la fiction du réel sont rompues. Pierre Bergounioux écrit dans *Agir écrire* que « [les héros de Faulkner] saisissent la réalité telle qu'elle émerge de l'acte, dans son incertitude et sa nouveauté, son urgence, son étrangeté, son impossibilité peut-être, quand on n'a pas eu le temps d'y penser à loisir ou, elle, de se glisser au passé, de se réifier⁹ ». L'évènement est raconté au présent, dans l'immédiateté de son surgissement, à travers l'empreinte qu'il laisse dans la conscience du personnage et par sa voix. Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler une démarche discursive phénoménologique, intéressée à la représentation subjective des choses

⁶ *Le Style comme expérience, op. cit.*, p. 63.

⁷ Blin Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1953, p. 127.

⁸ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 1839, livre premier, chapitre « la guerre ».

⁹ *Agir écrire, op. cit.*, p. 63.

mêmes dans la conscience d'un individu, avant toute interprétation par la voix d'un « auctor ».

Les deux textes qui illustreront cette réflexion, extraits de *L'Invaincu* de William Faulkner et de *La Bête famineuse* de Pierre Bergounioux, permettront d'être attentifs à ce que Alain Rabatel, dans son *Histoire du point de vue*¹⁰, qui synthétise les écrits théoriques sur cette question, appelle le point de vue du personnage. Il montre que celui-ci s'analyse à partir des composantes perceptives, cognitives et axiologiques repérées dans un texte. Dans les deux exemples suivants, le personnage est focalisateur, c'est lui qui perçoit la scène, son savoir sur les événements est limité et il rend compte de ses impressions subjectives.

L'histoire de *L'Invaincu*¹¹ se déroule pendant la guerre de Sécession. Le narrateur homodiégétique, Bayard Sartoris, a onze ans, il est accompagné de son esclave noir du même âge et « frère de lait » Ringo. Les hommes sont partis faire la guerre contre les yankees, Faulkner livre l'image d'un Mississippi dévasté dans lequel les femmes, les enfants et les esclaves sont livrés à eux-mêmes. Dans l'extrait étudié, Bayard et Ringo, la tête remplie d'images fantasmées d'une guerre héroïque, guettent les Yankees depuis plusieurs jours au bord de la route qui longe le domaine.

A ce moment, Ringo poussa une exclamation étouffée et je regardai sur la route. Au milieu, sur un magnifique cheval bai, observant la maison avec des jumelles de campagne, il y avait un Yanqui.

L'apparition du Yanki est l'événement tant attendu par les enfants. La dernière phrase de l'extrait nous permettra de comprendre à quel point leur champ de vision est restreint dans cette scène. Il faut donc considérer que nous aurons affaire à ce que Genette appelle des « paralipses », autrement dit des informations manquantes. La fonction pragmatique du récit, qui sollicite l'interprétation du lecteur, est ainsi importante chez Faulkner. La mention du « magnifique cheval bai » est ici capitale.

Pendant un long moment, nous restâmes couchés à le regarder. Je ne sais pas ce que nous nous étions attendus à voir, mais nous comprîmes tout de suite qui il était. Je me souviens que je pensai :
« On dirait un homme comme tous les autres. »

¹⁰ Alain Rabatel, *Une Histoire du point de vue*, publication du centre d'études linguistiques des textes et des discours, université de Metz, 1998.

¹¹ *Op. cit.* pp. 32-34.

De l'aveu même de Bayard, la représentation cognitive de la scène est limitée et les enfants vont choisir d'agir plutôt que de réfléchir. La remarque du jeune garçon, « on dirait un homme comme tous les autres », signale le décalage entre la représentation fantasmée du Yanki et la réalité.

Alors Ringo et moi nous nous jetâmes l'un à l'autre un regard farouche, nous reculâmes en rampant jusqu'au bas de la butte, sans nous rendre compte à quel moment nous avons commencé à ramper, puis nous nous mîmes à courir à travers la pâture vers la maison, sans nous rappeler à quel moment nous nous étions mis debout. Il nous sembla que nous courions depuis une éternité, la tête en arrière, les poings fermés, avant d'atteindre la clôture, de nous laisser tomber de l'autre côté et de nous précipiter dans la maison.

La représentation du temps est subjective : les enfants ont l'impression de courir depuis « une éternité » et on lisait quelques lignes plus haut que Bayard pensait être resté « un long moment » à regarder le soldat. La perception de l'événement est modifiée par l'émotion que ressentent les enfants. Les verbes de modalité dans ce passage (« sans nous rendre compte », « il nous sembla que ») soulignent l'incertitude des personnages qui ne sont pas en mesure d'analyser ce qu'ils sont en train de vivre.

Le fauteuil de grand-mère, à côté de la table sur laquelle se trouvait son ouvrage, était inoccupé.

- Vite ! fis-je. Approche-le.

Mais Ringo ne bougea pas ; quand je traînai le fauteuil, que je grimpai dessus et que je mis en devoir de décrocher le fusil, ses yeux ressemblaient à deux boutons de porte. Le fusil pesait une quinzaine de livres, mais ce n'était pas tant le poids que la longueur ; quand il se décrocha, lui, le fauteuil et tout dégringola avec un bruit formidable. Nous entendîmes grand-mère se dresser dans son lit à l'étage au-dessus, puis nous entendîmes sa voix : "Qui est là ?"

- Vite ! dis-je. Dépêche-toi.

- J'ai peur, dit Ringo.

- C'est toi, Bayard ? demanda grand-mère. Louvinia !

Nous tenions le fusil chacun par un bout comme une bûche.

- Veux-tu être libéré ? dis-je. Veux-tu être libéré ?

La voix de l'enfant donne une dimension héroïque à cette scène, nécessairement rapide (Bayard dit « vite » à deux reprises), mais importante car rapportée dans les moindres détails. C'est le fusil qui est au centre de la scène, on le verra dans ce qui suit.

Nous le transportâmes ainsi, comme une bille de bois, un à chaque bout, en courant. Nous courûmes à travers le bosquet jusqu'à la route, et nous nous cachâmes derrière le chèvrefeuille juste au moment où le cheval arrivait au tournant..

Le choix des comparaisons est intéressant : Bayard dit que les yeux de Ringo sont comme « deux boutons de porte » dans le paragraphe précédent, le fusil est, dans ce paragraphe, lourd « comme une bûche » et il est transporté « comme une bille de bois ». Le choix de ces images montre à quel point Faulkner est soucieux de ne pas dissocier la voix du locuteur de celle de l'énonciateur. Ces images simples retranscrivent le langage de l'enfant qui reste à tout moment l'instance discursive du récit.

Nous n'entendîmes rien de plus, peut-être parce que nous étions essoufflés, peut-être parce que nous ne nous attendions pas à entendre autre chose. Nous ne regardâmes pas une seconde fois non plus ; nous étions trop occupés à armer le fusil. Nous avions essayé auparavant une ou deux fois, quand grand-mère n'était pas là et que Joby venait l'examiner et changer la capsule

Les deux propositions à la forme négative, « nous n'entendîmes rien de plus » et « nous ne regardâmes pas », suivie pour la première de deux hypothèses (« peut-être parce que nous étions essoufflés », « peut-être parce que nous ne nous attendions pas à entendre autre chose ») rendent compte de la perspective très limitée de l'instance perceptive. L'explication fournie par Bayard permet au lecteur de comprendre ce qu'il se passe : toute l'attention est reportée sur le fusil, ce qui se passe autour n'existe pas à ce moment-là pour les deux garçons.

Tandis que Ringo le maintenait, j'empoignai le canon à deux mains, je le redressai, puis, me redressant moi-même, je refermai mes jambes dessus et me laissai glisser sur le chien jusqu'à ce que j'entendisse le déclic. C'était ça que nous étions en train de faire. Nous étions trop occupés pour regarder.

Ce passage confirme ce qui était avancé par Bayard : les enfants sont absorbés au point de ne pas voir et de ne pas entendre car le fusil est difficile à manipuler (il faut se rappeler du « bruit formidable » qu'il fait quand il dégringole).

Le fusil était déjà en position sur le dos de Ringo, tandis qu'il se baissait, les mains sur les genoux en haletant "Fusille ce salaud-là ! Fusille-le !" Puis la mire fut ajustée, et, au moment où je fermai les yeux, je vis l'homme et le cheval disparaître dans la fumée. Cela fit un bruit de tonnerre et autant de fumée qu'un feu de broussailles ; j'entendis le cheval pousser un hennissement aigu, mais je ne vis rien d'autre ; ce fut Ringo qui dit d'un ton pleurard : "Bon Dieu, Bayard ! C'est toute l'armée !"

Dans un mouvement involontaire, les yeux de Bayard sont fermés par la puissance du recul au moment où il tire. Il est important de noter qu'il n'a pas vu où il avait tiré. Il ne voit pas non plus ce qu'il se passe ensuite car il y a trop de fumée. Il entend le hennissement du cheval mais ne l'interprète pas sur le coup. Ringo voit et comprend la scène avant Bayard : il n'y a pas un seul Yanki mais toute une armée.

Les enfants vont ensuite partir en courant se réfugier dans la maison. Ils pensent avoir tué le Yanki, mais l'intervention du soldat auprès de la grand-mère permettra de savoir que c'est le magnifique cheval bai qui en réalité a été tué et dont le hennissement signalait la blessure.

Ainsi, dans cet extrait de *L'Invaincu*, le choix du point de vue du personnage permet au lecteur de découvrir la scène à travers l'expérience vécue des enfants. Comme l'idiote dans *Le Bruit et la fureur* ou les personnages de maquignons illettrés des Snopes, le choix des personnages enfants permet de pousser jusqu'au bout l'expérience de la restriction de champ quand la conduite du récit leur est laissée.

On relève plusieurs points communs dans le récit de Pierre Bergounioux, *La Bête famarimeuse*¹². Le narrateur homodiégétique a onze ans, il est accompagné dans ses aventures par son cousin du même âge, Michel. L'action se passe sur le plateau de Millevaches en Corrèze. Les deux enfants pensent avoir croisé le soir de leur arrivée une « bête famarimeuse » et ils cherchent à l'abattre. Ils ont subtilisé le lourd fusil de guerre du grand-père, un Mauser, qu'ils portent d'abord à deux péniblement. Dans cet extrait, ils partent avec le fusil afin de tuer la bête merveilleuse. Le personnage narrateur porte seul le fusil, son cousin est à côté de lui, le visage couvert par un masque africain de Waniugo. De même que les deux garçons de *L'Invaincu* sont nourris par les récits de guerre des soldats sudistes, les deux cousins de *La Bête famarimeuse* ont feuilleté des récits d'exploration de l'Afrique dans la bibliothèque du grand-père.

Je n'ai pas senti le froid ni les bouffées d'aiguilles qui accompagnaient la première apparition. C'était pire. J'étais incapable de mouvement. Le souvenir littéral des Explorations dans l'Afrique australe occupait mon esprit. Il me semblait en voir défiler les lignes sous les yeux, puis le mot "tire" a passé comme s'il avait été écrit, lui aussi, dans l'air noir, qu'il fût sorti en toutes lettres de la mâchoire de crocodile, à ma gauche. Il m'est revenu que je pouvais faire cela, que c'était le moment. J'ai vu ou pensé ; c'est donc ainsi. C'est maintenant. Et encore : "je ne l'imaginai pas

¹² *Op. cit.*, pp. 176-178.

comme ça" - l'hyène, le lion, le monstre ciselé d'un burin très fin, sur un rocher à droite de l'image, moi à gauche, au second plan, à peine ébauché, quelques traits blancs dans l'encre du fourré. Parce qu'en plus il y avait le temps, la chute précipitée des grains dont chacun m'était distinct.

Le personnage est en train de viser avec le canon de son fusil une masse noire dans les fougères. La représentation du temps est subjective, elle nous livre à la fois le phénomène d'accélération de la durée dans un moment de grande tension et son fractionnement en plusieurs instants. Le narrateur personnage propose une succession de tableaux pour rendre compte de ce qui se passe dans son esprit. Les instants sont découpés en fonction des sensations et des pensées de l'enfant : c'est la paralysie du corps à cause de la peur et les images qui soutiennent le courage des livres d'exploration africaine. Cette représentation du temps dans le roman fait écho à la philosophie de Husserl : le présent est constitué de la rétention des instants passés et de la protension de ceux qui vont suivre.

Tout allait très vite dehors, et dedans aussi où j'assistais à l'écoulement fractionné, infinitésimal de la durée, où je me demandais si, du dehors, on aurait pu deviner tout ce qui se passait dedans : la paralysie complète, les souvenirs des livres, le va-et-vient entre le papier et la réalité qui commençait à prendre corps, la notion neuve, très fine, de l'instant présent, et maintenant le geste fou, léger, qui dirigeait le canon vers la masse noire perdue dans la fougère. J'ai encore pensé au boucher, aux cœurs saignants, au fusil réel qui pivotait sur la branche. Je ne sais pas si je visais, si même je voyais. J'ai hurlé de toutes mes forces.

Le réel est ici constitué de la succession des images qui défilent dans la pensée du personnage. La voix du jeune garçon témoigne de son incertitude « [il] ne sai[t] pas » et sa vision est brouillée par la confusion que provoque dans son esprit le moment qu'il est en train de vivre et la rapidité dont il va devoir faire preuve pour tirer.

Je n'ai pas entendu mon cri, soit qu'aucun son ne fût sorti de ma gorge, soit que la flamme claire, le vacarme incroyable, inattendu, l'eussent couvert, absorbé dès la sortie de ma bouche... Mais j'ai continué à crier, moins fort, à gémir, à cause de mon épaule fracassée au bout de laquelle j'avais cessé de sentir un bras, une main, le fusil. Mon oreille droite tintait si fort qu'elle m'empêchait de comprendre.

Le point de vue de l'enfant permet de dissocier l'intention, hurler, de sa réalisation concrète sur laquelle le personnage n'a plus d'emprise. Il ne perçoit plus la scène dans son étendue et n'entend pas son cri. On relève comme dans *L'Invaincu* des formules hypothétiques qui soulignent l'incertitude (« soit qu'aucun son ne fut sorti de ma gorge, soit que la flamme

claire, le vacarme incroyable, l'eussent couvert, absorbé dès la sortie de ma bouche »). La composante cognitive est également brouillée : le personnage ne parvient pas à analyser l'événement dans l'instant présent et la douleur physique «[l']empêch[e] de comprendre ».

J'ai tourné la tête. J'ai vu, d'une noirceur plus épaisse que la nuit tombée, le masque de waniugo. Il avait la voix de Michel, mais caverneuse, étrangère - tulaï. J'aurais voulu attirer son attention sur mon bras arraché puis je me suis rendu compte qu'il ne l'était pas et que ma main droite étreignait toujours la poignée de la crosse, sous mon nez.

Le champ de vision restreint du personnage, qui ne voit pas de bête morte, mais, comme dans le récit de Faulkner, beaucoup de fumée, offre un gros plan sur le masque du cousin. La confusion du personnage est mise en valeur par le fait qu'il dissocie l'image de Michel de sa voix (c'est « la voix de Michel » mais « étrangère »). Il dissocie également le signifiant du signifié comme le prouve l'écriture de « tu l'as eu » en « tulaï ». L'irréel du passé « j'aurais voulu attirer l'attention sur mon bras arraché » souligne l'écart entre ce qui est immédiatement perçu et la réflexion qui suit (« mais il ne l'était pas »).

Je respirais une odeur grisante, de fête, de 14 Juillet. Nous étions déjà au cœur du second cycle, non moins périlleux que le précédent, où la force vitale libérée de la carcasse cherche à nuire aux chasseurs. Michel s'était tu. Je devinais du coin de l'œil, la mâchoire de crocodile, l'oiseau tourné vers la buée fuligineuse qui s'avancait, de côté la nuit.

Le fantasme de l'événement vécu par les enfants transforme l'action en fait héroïque. A aucun moment le lecteur n'a pu avoir la certitude qu'il y avait une bête et qu'elle était morte, mais la carcasse invisible devient une véritable menace pour les garçons.

Un silence absolu était retombé sur le grand désordre que nous avions jeté sur l'univers. Lentement, j'ai passé la main gauche par-dessus la hausse, la culasse et palpé ma main et mon bras droits, jusqu'à l'épaule, m'attendant à sentir, sous la chair meurtrie, les os pulvérisés. Mais l'humérus semblait d'un seul tenant, la clavicule aussi.

Le personnage reprend peu à peu ses esprits et remet de l'ordre, après le bouleversement vécu, dans ce qu'il perçoit.

Je me suis remis à respirer après être resté longtemps sans air. Je n'avais pas été détruit, disloqué – c'était une impression -, juste tarabusté par le recul. Alors seulement j'ai enregistré le cri sauvage de waniugo – tu l'as eu. Nous étions au-delà de l'épreuve, dans la vie réelle. Je ne voyais rien, devant, que la buée sombre sur la terre anuitée. J'avais perdu toute notion du temps, mais l'éclair blanc, le vacarme étaient à plus de quinze secondes de nous.

Le jeune garçon mentionne le fait qu'il a retenu son souffle ce qui est un indice de la brièveté de l'action. Le retour à la conscience du personnage se poursuit : après avoir vérifié l'intégrité de son corps, il peut également comprendre les paroles de Michel : « tu l'as eu ». On note le retour à une représentation plus objective du temps avec la précision de sa mesure (« le vacarme était à plus de quinze secondes de nous »).

Les deux cousins vont rentrer chez eux, surpris de constater que personne ne s'est soucié de leur absence, inquiets de voir toutes les lumières allumées dans la maison et plusieurs voitures dans la cour. Cette chasse dans la forêt prend alors une dimension symbolique : c'est le grand-père qui est mort alors qu'ils étaient au loin en train d'essayer par un acte de bravoure de devenir des hommes.

Pierre Bergounioux écrit que « le plaisir stylistique ne tient pas à un usage inattendu des mots, à une tournure insolite de phrase, au langage, il naît de l'extension de sens, de l'accroissement d'existence qu'ils révèlent¹³ ». L'évènement raconté par la voix du personnage, au présent de l'action, permet d'exhausser le sentiment que nous avons nous, lecteurs, d'être en vie, en faisant écho au monde réel, au monde de l'expérience subjective.

¹³ *Le Style comme expérience, op. cit.*, p. 67.