

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES

N° 13

L'AFFECT

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE

2006

L'affect à l'œuvre

D'un supplément au *Différend*

La phrase-affect

Le concept de *phrase-affect* a une histoire dans la philosophie de Jean-François Lyotard. Il rêvait d'un supplément au *Différend* (1983), qu'il appelait « mon livre de philosophie ». Dans son avant-propos à un recueil posthume d'articles, *Misère de la philosophie* (2000), Dolorès Lyotard écrit : « quant à la vie où je l'ai accompagné, je l'aurai toujours connu ainsi, JFL, serrant devers lui un classeur sourcilleux et béant, une fois pour toutes étiqueté : *Supplément au Différend*. » (MP 9) C'est dans ce dossier qu'étaient classés des textes qui devaient servir à l'écriture de ce livre jamais réalisé, dont l'un s'intitulait « L'Inarticulé ou le différend même » (1990)¹.

Ce que Lyotard voulait suppléer à sa philosophie, ce qui donc, à ses yeux, lui manquait, était une définition plus précise de la question de l'affect en lien avec celle du langage, dans la perspective de sa théorie du différend. Ce qui faisait problème, appelait des éclaircissements, c'était ce qu'il fallait entendre par les explications sommaires concernant l'affect comme phrase inarticulée — selon le sens que Lyotard donne aux mots *phrase* et *articulation* dans son

¹ Repris dans *Misère* sous le titre « La Phrase-Affect (D'un supplément au *Différend*) ».

L'affect à l'œuvre

ouvrage². Le peu de place qu'y occupe effectivement la question par rapport à l'importance qui lui est accordée dans la communication de 1990, ou dans l'article, indissociable, de l'année précédente autour de la même question, semble faire de celle-ci une forme de supplément dangereux — qui inquiéterait la philosophie depuis ses marges. Ce serait méconnaître le fonctionnement de la pensée lyotardienne. D'une part, comme le remarque d'emblée Gérard Sfez dans l'étude consacrée à son œuvre, « il n'a jamais écrit un livre qui n'ait été tramé ailleurs » (Sfez 11), et ceci n'est pas moins vrai en ce qui concerne la phrase-affect. Et d'autre part, il s'agit d'une pensée des marges, qui ne les conçoit pas comme un danger, mais comme un défi salutaire à la rigidité des systèmes. Tout ceci ne nous concerne pas dans le détail ici, mais ce n'est pas sans rapport avec notre interrogation présente, qui porte sur la coïncidence remarquable chez Lyotard des questions de l'affect et de la littérature.

Revenons en arrière, à un endroit où se dessine une réflexion sur l'art (la peinture) et l'affect (fantasme ou désir), autour du concept, également littéraire, de *figure*. Dans un chapitre essentiel de *Discours, figure*, intitulé « Connivences du désir avec le figural », Lyotard avance : « Il y a une connivence radicale de la figure et du désir » (DF 271). Ce qu'il entend montrer est que le désir est toujours déjà à l'œuvre — et non dans l'œuvre, comme le suggérerait une psychanalyse par trop naïve. Avant *Le Différend*, donc, on découvre un projet de penser philosophiquement la relation de l'affect (sous les espèces du désir) et de la forme artistique (déclinée selon trois catégories de figures : « figure-image », « figure-forme », « figure-matrice » (DF 271)). On constate également que la connivence de la figure et du désir a des traits communs avec la relation que prétend nommer le concept de

² Si l'on considère que *Le Différend* est un des livres les plus austères de Lyotard, un problème également intéressant à soulever dans une étude des rapports du philosophe à l'affect (et à la littérature) est ce surgissement bref de l'affect (comme thème, mais aussi comme phrase inarticulée ?) dans la philosophie. Ce mode d'émergence de la question mériterait réflexion. Il faudrait interroger *et* la nécessité ressentie d'une parenthèse dans le texte philosophique ouvrant sur son contraire (le silence), *et* la nécessité de refermer la parenthèse, de sortir du silence, par la philosophie — sachant que cette dichotomie ne vaut pas pour Jean-François Lyotard, dont le projet est justement de penser ensemble silence et phrase.

Richard Pedot

phrase-affect. Il s'agit toujours d'une relation impossible et apparemment nécessaire entre forme et informe, discours et « autre du discours et de l'intelligibilité » — entre, par conséquent, phrase articulée, d'une part, et, d'autre part, silence, sentiment ou tout ce qui constitue « une violation de l'ordre discursif ».

Beaucoup se trame, en effet, dès *Discours, figure*, et l'on pourrait faire l'hypothèse que les textes sur la phrase-affect (ou l'enfance, qui est un autre nom pour le même « objet ») croisent ce premier grand livre et *Le Différend*. Les quelques pages de la phrase-affect, en l'occurrence, cherchent à préciser la théorie de l'événement du premier en ayant recours à l'analyse phrastique du second. Il s'agit, ni plus ni moins, de penser « l'inconscient en termes de phrases » (MP 65). Ce que Lyotard entend par là est ce qu'il nous faut comprendre, et pour cela il est nécessaire de définir sa théorie du différend et des jeux de langage.

Commençons, comme il le fait lui-même, par le différend. Il y a *différend* lorsque la victime ne peut prouver qu'elle a subi un *tort*, « lorsque aucune présentation du tort qu' [elle] dit avoir subi n'est possible. » (D 23) Ceci est à différencier du *litige*, où le plaignant peut prouver qu'il a subi un *dommage*. Le différend est donc bien lié à la question du langage : c'est « l'état instable et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore » (D 29). Ce qu'est une phrase dans l'idiome lyotardien demande alors à être explicité, et il est à noter que ces formulations n'interviennent dans l'argument qu'après la définition du différend, comme si la phrase n'existait que pour pouvoir témoigner de ce dernier. Le projet philosophique est ainsi mis en abyme comme tentative de témoigner du différend — un différend qui serait « interne » à la philosophie — en « lui trouvant un idiome » (D 30). L'ordre d'exposition révèle également que l'obscur objet de cette philosophie n'est pas le discours philosophique mais l'événement qui l'appelle, ou plus exactement, les liens existant entre événement et discours — d'où, telle est du moins mon hypothèse ici, l'intérêt porté à la littérature qui vit de leur conflit.

Voici donc comment Lyotard conçoit ce qu'il appelle une *phrase* :

L'affect à l'œuvre

Il faudrait dire de façon simplificatrice qu'une phrase présente ce dont il s'agit, le cas, ta pragmata, ce qui est son référent ; ce qui est signifié du cas, le sens, der Sinn ; ce à quoi ou à l'adresse de quoi cela est signifié du cas, le destinataire ; ce « par » quoi ou au nom de quoi cela est signifié du cas, le destinateur. (D 30-31)

Une phrase articulée suppose l'existence d'un *univers de phrase* polarisé selon les deux axes du *sémantique* (axe sens-référent) ou du *pragmatique* (axe destinataire-destinateur). Les phrases à leur tour s'enchaînent selon des *régimes de phrases* (prescriptives, exclamatives, descriptives, ...), insérés dans des *genres de discours* (qui fixent les règles d'enchaînement). La *phrase-affect* ne se laisse saisir qu'en rapport avec ces différents agencements, mais en ceci qu'elle ne peut s'y inscrire tout en en appelant à eux.

Le terme lui-même n'apparaît que dans « Emma » (MP), pour être commenté pour lui-même dans l'article éponyme, qui clarifie la terminologie et certaines articulations du premier texte. Mais il est en germe dans le concept de phrases négatives ou possibles en principe qui accompagnent le différend. La définition de cette dernière notion comme « état instable du langage » en effet se poursuit en ajoutant :

Cet état comporte le silence qui est une phrase négative, mais il en appelle aussi à des phrases possibles en principe. Ce que l'on nomme ordinairement le sentiment signale cet état. « On ne trouve pas ses mots », etc. (D 29)

Comme le remarque Lyotard, cependant, ses propos n'étaient pas suffisamment clairs en ce qui concerne la sorte de phrase qu'est le sentiment : « non-phrase » ? « phrase négative » ? « sorte particulière de phrase » (MP 45) ? Il confirme donc aussitôt : « Le sentiment est une phrase. Je l'appelle phrase-affect. Elle se distingue en ceci qu'elle est inarticulée. » (MP 45)

Essayons d'en souligner les caractéristiques essentielles. En premier lieu, il convient de bien apprécier ce qu'il en est de son *inarticulation*. Elle n'est pas assimilable à une désarticulation, même si elle peut se manifester ainsi — comme lorsque, sous le coup de l'émotion, comme on dit, on se met à bégayer, ou on se trouve

Richard Pedot

incapable de terminer son propos. Elle est par contre toujours une forme d'appel à phraser, à articuler. En termes plus psychanalytiques, elle a rapport à l'imprésentable de la Chose freudienne (*Unding*), qui apparaît dans le discours comme ce que le discours manque. Lyotard, en fait, cherche à relever le défi que la psychanalyse, en émettant l'idée de faits psychiques inconscients, lance à la philosophie :

L'analyse la cite [la philosophie] au tribunal d'une obscurité qui résiste à l'entendement et à la raison, d'une angoisse inconsistante et persistante, incurable à toute consolatio philosophique. Pourtant cette angoisse, cet affect contradictoire, peine et plaisir, peine due au plaisir, est sans doute le ressort premier de la philosophie, son excitatio, l'occasion récurrente de l'acte de philosopher. (MP 58)

L'image d'une citation à comparaître indique bien qu'il y a un différend entre psychanalyse et philosophie, qui est une ex-citation à philosopher. Mais encore faut-il pouvoir le faire sans trahir l'obscurité de départ par la langue claire de la raison. À cela doit répondre le concept de phrase-affect.

La deuxième caractéristique à souligner est donc *l'intraductibilité* de la phrase-affect. C'est une phrase qui demande à être articulée mais ne peut l'être sans se perdre. Il y a un différend radical entre elle et toute phrase articulée : elle suspend ou interrompt les enchaînements, elle ne (s'y) reconnaît pas (dans) l'univers de phrase, structuré selon les deux axes sémantiques et pragmatiques. Toute articulation, en fait, est source de différend, parce que traduction inappropriée : le dommage infligé au discours par la phrase-affect, argumenté selon les règles du discours, se transforme « en un tort subi par la phrase-affect » (MP 47).

Fait indissociable de l'inarticulation et de l'intraductibilité, la phrase-affect est un *événement*, c'est-à-dire une rupture ou un suspens d'enchaînement, un hiatus. Néanmoins, il est indispensable de souligner que de même qu'inarticulation ne signifie pas désarticulation, absence d'enchaînement ne vaut pas pas déchaînement. La phrase-affect est ce qui « arrive 'dans les phrases', donc comme phrase, mais comme phrase inarticulée » (65) — on pourrait dire, profitant de l'ambiguïté de la préposition : ce qui arrive *aux* phrases. C'est dire

L'affect à l'œuvre

qu'elle ne se manifeste jamais à l'état pur, mais toujours dans la conjonction impossible avec une phrase articulée, comme lorsque, dans le cas de la patiente de Freud, Emma, « la phrase d'affect infantile (ou 'sexuelle') » — non articulée parce qu'elle n'est pas référentielle, ni adressée, qu'elle n'est articulée ni selon l'axe de l'objet ni selon celui de la destination » (MP 83) — entre brutalement en rapport avec la phrase articulée adulte (sexuée, génitale), sous la forme des attouchements du boutiquier sur la fillette. Nous y reviendrons.

Enfin, l'affect possède est marqué d'une *temporalité* singulière, non linéaire. Lyotard le remarque dès son introduction à la notion : il n'est pas possible de savoir si l'on « se tait parce qu'on est trop ému » ou si au contraire on est ému « parce que les mots manquent et que l'on est obligé de se taire » (MP 45). Une telle question est mal formulée, dit le philosophe, parce qu'elle présuppose une relation de causalité (et donc, dira-t-on, d'enchaînement temporel) là où cette catégorie ne s'applique pas, car « le temps du sentiment est *maintenant* » (MP 49). La phrase-affect est en l'occurrence une phrase originaire qui ne dit rien — comme l'on parle d'un refoulement originaire qui ne refoule rien. Elle est liée « à l'impréparation de l'enfance » (MP 76), à sa *Hilflosigkeit*. L'affect, n'étant qu'au temps présent, « (se) présente chaque fois pour la première fois » (MP 74). Et s'il se re-présente, comme dans le cas de l'angoisse qui saisit Emma au moment d'entrer dans un magasin, c'est, remarque Lyotard, parce qu'il « ne représente rien » (MP 74). Ce qui se représente, en d'autres termes, est l'inarticulation originaire, l'impossibilité d'enchaîner caractéristique de la situation traumatique.

Inarticulation, intraductibilité, événementialité et temporalité singulière, l'affect se caractérise en opposition au discours philosophique classique et requiert donc, pour être entendu, d'autres idiomes. Parmi lesquels la littérature occupe une place éminente.

Perspectives critiques

À plusieurs reprises, dans « Emma », Lyotard introduit de brèves digressions concernant la littérature face à l'imprésentable, pour dire les choses grossièrement. Il écrit tout nettement :

La littérature, vouée qu'elle est à écrire ce qui ne peut pas s'écrire, exige toutes sortes d'entorses de ce genre [au principe d'articulation], et

Richard Pedot

l'on pourrait, par cela, légitimer la foi que le psychanalyste et, à un autre titre, le philosophe accordent au texte littéraire. (MP 88-89)

Le glissement du texte de Freud à la littérature s'opère en fait sans heurt, car ce texte sur Emma, qui doit accueillir ce qui ne peut s'écrire de l'histoire de la jeune patiente est un texte narratif et il est donc cohérent de comparer ses « enfreintes » (en l'occurrence, l'emploi d'une forme de discours indirect libre) à celle d'un récit littéraire (comme ceux de Flaubert, qui est à l'origine du commentaire). Mais c'est bien l'intérêt que la littérature peut avoir pour le philosophe et le psychanalyste qui est souligné, si bien d'ailleurs que lorsque Lyotard, quelques pages plus loin, revient sur sa capacité à témoigner de l'affect, elle n'est plus simplement une source pour la psychanalyse, mais quasi une proche parente :

À vrai dire, la « présence » silencieuse de l'affect, un soupir, exige du langage articulé d'interminables mises en scène, des romans, des tragédies, des épopées, l'accumulation et l'enchaînement de phrases (articulées) contradictoires, indécidables, très nombreuses ou, du moins, très « justes », bref un « bonheur » d'écriture, — pour acquitter le langage adulte de la tâche impossible de s'égalier au « rien » de l'affect enfantin. Encore une fois l'œuvre littéraire (mais artistique, aussi, avec d'autres matières que les mots, et d'autres conditions, donc) n'en finira pas de 'rendre' ce désœuvrement qu'est l'affectivité « pure ». En quoi elle n'est pas sans similitude avec l'œuvre psychanalytique. (MP 92)

Il faut là encore remonter au *Différend* où la définition du différend comme appel à phraser, c'est-à-dire à trouver de « nouvelles règles de formation et d'enchaînement de phrases capables d'exprimer le différend que trahit le sentiment » (D 30) « C'est l'enjeu d'une littérature, d'une philosophie, peut-être d'une politique, poursuit Lyotard, de témoigner des différends en leur trouvant des idiomes. » (D 30) Cet enjeu est bien l'un de ceux qui préoccupent le philosophe, qui le poursuit de livre en livre. Ainsi peut-on lire dans l'avant-propos de *L'Inhumain* (1988) : « De cette dette envers l'enfance, on ne s'acquitte pas. Mais il suffit de ne pas l'oublier pour résister et, peut-être, pour

L'affect à l'œuvre

n'être pas injuste. C'est la tâche de l'écriture, pensée, littérature, arts, de s'aventurer à en porter témoignage. » (I 15)

Même préoccupation dans une des lettres du *Postmoderne expliqué aux enfants*, datée de 1985, qui pose l'écriture comme forme de résistance inscrivant « la trace de l'événement initiatique [l'enfance] dans le langage » (PEE 142), et servant à « témoigner de ce qui seul compte, l'enfance de la rencontre, l'accueil fait à la merveille qu'il arrive (quelque chose), le respect pour l'événement » (PEE 143). L'affect n'est pas mentionné directement ici, on l'aura remarqué, mais comme toujours dans l'œuvre de Lyotard, soucieuse plus d'ouverture et de découverte que de rigidification des concepts, un autre terme poursuit le travail entamé sous d'autres vocables. L'enfance est cet autre terme, dès l'origine mêlé à la théorie de la phrase-affect — ainsi, dans « Emma », est-il question de « la phrase d'affect pure, que j'invoque sous le nom d'enfance » (MP 92).

Le différend en jeu existe dans la rencontre entre la *phônè* et le *logos*, qui prend pour « l'animal humain » (MP 53) une forme spécifique car, contrairement aux autres animaux, « il lui est donné de phraser de façon articulée, après un certain temps ». Le temps d'avant le *logos* se nomme l'enfance (*infantia*), temps « d'une *phônè* qui ne signifie que des affections, des *pathèmata*, des plaisirs et des peines de maintenant, sans les rapporter à un objet pris comme référent ni à un couple destinataire-destinataire » (MP 53). On comprend dès lors que c'est ce rapport d'inarticulation conceptualisé par la phrase-affect qui est visé à chaque mention de l'enfance dans les textes ultérieurs au *Différend*.

Revenons plus spécifiquement à la place de la littérature dans tout ceci. Elle serait apte à accueillir l'affect ou l'enfance dans ce qui ne peut les recevoir, le discours articulé. Ceci en raison d'affinités avec « la présence silencieuse de l'affect », comme il vient d'être dit, de son indécidabilité, de son caractère contradictoire, etc. mais aussi parce qu'elle cherche en permanence de nouvelles formes, de nouveaux régimes de phrases, de nouveaux genres, de nouvelles mises en scène, pour témoigner du différend, sitôt que les idiomes en cours risquent de transformer le différend en litige, de rendre faussement lisible l'imprésentable. C'est ainsi que sa tâche ne saurait être d'articuler

Richard Pedot

l'inarticulé mais plutôt, pour témoigner de l'inarticulé, d'*inarticuler l'articulé*.

On peut concevoir l'intérêt des thèses développées pour une approche critique de la littérature. Elles permettent en effet de ne pas envisager le texte littéraire en termes de structure exclusivement mais plutôt d'enjeux d'expression — ce qui implique de prendre en compte la structure et les entorses qu'elle subit dans la rencontre avec l'imprésentable, l'*infantia*. Il serait alors contradictoire de vouloir extraire d'une lecture de surcroît philosophique — même lorsqu'il s'agit d'un penseur aussi rétif aux catégorisations que Lyotard — des modèles interprétatifs. Néanmoins, cette pensée nous invite à être sensibles à des questions essentielles.

La Confession d'Augustin, le tout dernier texte du philosophe, nous permet de nous faire une idée de cette pensée en acte. Entre autres choses, Lyotard rend perceptibles dans *Confessions* de saint Augustin : leur structure d'adresse singulière, forme de différend qui conduit à la perte de consistance du pronom « je », première enfreinte au principe d'articulation ; les bouleversements de l'affect dans le rapport d'Augustin à Dieu, et ce qui s'ourdit du sexuel « à même l'écriture » (CA 56), sans cesse retardée, différée par cette insistance ; enfin, la temporalité intraitable d'un futur antérieur (lorsque, pour faire bref, le temps humain aura disparu dans le temps divin), « remettant l'instant de la présence à tous les temps » (*Ibid*) par le fait de l'écriture même.

Sans être une œuvre de critique littéraire, ce que *La Confession* suggère est une attention — de type analytique, c'est-à-dire flottante — à « ce qui arrive aux phrases » comme : troubles de la destination (pronoms, distinctions de personnes, ...) ; de la référentialité ou du sens (contradictions, indécidabilité, équivocité, ...) ; de l'enchaînement (silences, soupirs, sonorités, lapsus, absence de phrase, ...) ; de l'articulation temporelle (a-linéarité, circularité, répétitions, ellipses, absence d'enchaînement, ...). Plus que tout, il importe de ne pas négliger le rapport inarticulé / articulé, autrement dit l'inarticulation comme (non-) rapport, sous peine de manquer le différend dont l'œuvre témoigne : il faut tenir ensemble, contradictoirement, l'intraductibilité de l'affect et l'appel à phraser qui l'accompagne, et ne jamais croire

L'affect à l'œuvre

qu'on puisse le saisir ni dans la rupture du symbolique, ni dans le symbolique (dans la sublimation, par exemple).

« She, Eveline »

C'est ce que je tenterai d'illustrer par une proposition de lecture d'« Eveline », la nouvelle de Joyce. Je prendrai la précaution de dire, avant d'aller plus loin, que je n'entends pas faire de l'héroïne joycienne un avatar de la patiente de Freud, pas même fictivement. Cela reviendrait à introduire dans le champ littéraire une catégorie (l'identité) auparavant disqualifiée : l'affect, dit bien Lyotard, est « oublieux des distinctions de personne » (MP 88) — comme il apparaît aussi bien dans le récit de Freud à propos d'Emma que dans le « réalisme flaubertien » où, par la grâce du style indirect libre, on voit se confondre sans cesser de s'opposer la marque du référent et celle du destinataire. C'est donc bien vers les aléas de la représentation que notre attention doit se tourner, non vers une entité ontologique.

L'affect (se) manifeste

Dans un premier temps, on peut s'intéresser à une des manifestations les plus flagrantes de l'affect : les points d'exclamation. Ils ne sont pas surabondants (nous ne sommes pas chez Poe) mais leur récurrence en est d'autant plus remarquable. Signe parmi les plus évidents de l'affect — dans la mesure où c'est la manière sonore (direction et force de l'intonation) plus que le sens qui est suggérée — l'exclamation n'en pose pas moins des questions difficiles pour l'analyse. D'une part, si (de) l'affect y est signalé, on ne saurait dire qu'il *a lieu* en ce point : l'affect peut être représenté par la forme exclamative, sans pour autant être présent. Par exemple, il n'est pas sûr que les deux phrases « Escape! She must escape! » (33) ne soient pas une imitation parodique du genre mélodramatique : non pas la répétition d'un affect mais sa désignation comme objet de ridicule, cliché.

Beaucoup se joue en fait, d'autre part, dans l'ambivalence favorisée par le style indirect libre, mis en avant par Lyotard, ainsi qu'on l'a vu, comme forme d'entorse privilégiée par la littérature. À côté d'exclamations apparemment sans mystère au style direct, dont on

verra plus tard l'importance, nombreuses sont celles qui laissent planer l'équivoque sur l'identité de l'énonciateur, ce qui se traduit également par une équivoque sur la position du personnage reconnu sous le nom d'Eveline, dont on ne sait si elle est sujet ou objet indirect du discours — comme personnage dont on rapporte les propos, avec plus ou moins de condescendance ou de moquerie. Mais le plus beau, ce qui constitue le tour de force joycien, est que l'affect ne disparaît pas d'être diminué par le soupçon de cliché : qu'il puisse n'être que cliché fait partie du *pathos* de la nouvelle, le *pathos* paradoxal de l'impersonnalité qui parcourt tout le recueil. Et cet affect demeure, mais sans lieu assigné, en raison justement du différend entre ce qui ne peut s'écrire et le cliché — qui, quant à lui, n'est ni condamné ni célébré comme réponse à l'imprésentable.

L'affect se présente par le biais des exclamatives dans un autre hiatus, effet, d'un côté, de leur forme lapidaire (absence d'enchaînement) et, de l'autre, de l'équivoque de leur relation (enchaînement fragmentaire, indécidable). On repère un parcours possible du récit, suivant les diverses exclamations qui s'y trouvent : de « Home! » (29) à « No! No! No! » (34), en passant par « Damned Italians! coming over here! » (33), « Derevaun Seraun! Derevaun Seraun! » (33), « Escape! She must escape! » (33), « Come! » (34 — répété deux fois), et « Eveline! Evvy! » (34). Mais loin qu'il soit linéaire et immédiatement compréhensible, il semble plutôt soumis à un champ de forces contradictoires marqués par des tropismes à la fois négatifs et positifs associés aux mêmes objets : le foyer familial, sujet de nostalgie et source d'inquiétude (univers envahi par l'étranger) et, symétriquement, l'inconnu comme refuge contradictoire, et finalement refusé, contre l'inconnu qui menace au sein du familial. Le trouble de la polarité est amplifié par le fait que les deux formules qui résument les deux pôles (« Home! » et « Escape! ») sont au style indirect libre, donc sans direction claire : c'est toute l'équivoque de la nouvelle.

Une exclamative, cependant, diffère singulièrement des autres et semble requérir une attention particulière. Il est nécessaire de la citer dans son contexte immédiat, celui de la résistance d'Eveline à l'appel de Frank :

L'affect à l'œuvre

A bell clanged upon her heart. She felt him seize her hand:

—Come!

All the seas of the world tumbled about her heart. He was drawing her into them: he would drown her. She gripped with both hands at the iron railing.

—Come!

No! No! No! It was impossible. Her hands clutched the iron in frenzy. Amid the seas she sent a cry of anguish !

—Eveline! Evvy! (34)

A première lecture, le drame ou mélodrame se joue dans l'opposition de deux injonctions contraires, repérées par des signes d'exclamation : l'une extérieure, au style direct (l'invitation de Frank à « plonger » dans l'inconnu) et l'autre « intérieure », au style indirect libre (expression du refus d'Eveline). Mais ce schéma est encore trop simple, malgré toutes ces indécisions, car il ne prend pas en compte une phrase, dont le statut problématique peut d'abord passer inaperçu : « Amid the seas she sent a cry of anguish! » Elle semble a priori mise sur le même plan que les trois négations au début du même paragraphe mais c'est une phrase descriptive ou narrative dont l'énonciateur ne peut être, de manière inédite dans la nouvelle, que l'instance narrative, contrairement à ce qui se passe dans le premier cas, parfaitement ambigu d'un point de vue pragmatique. À la réflexion pourtant, l'équivoque n'est pas moindre. Elle se lit selon différentes perspectives qu'il est possible d'entremêler. J'en retiendrai trois.

Si l'on considère l'instance narrative comme seule source possible, il faut alors admettre que l'affect est « contagieux », ce qui confirme paradoxalement qu'il ignore les frontières de l'identité. Du coup, l'ambiguïté ressurgit, encore amplifiée par le fait que l'instance narrative n'a pas de contours reconnaissables. Nous ne sommes donc pas si éloignés de l'équivoque du style indirect libre.

Un autre effet de l'adjonction du point d'exclamation consiste à renforcer le tour théâtral de la phrase, qui ressemble à un cliché de mélodrame. Ce qui devrait être le moment d'expression le plus individualisé, le moins formalisé (un cri sous le coup d'une émotion violente) n'est que la répétition d'une formule stéréotypée. Dans un récit

où, à l'image de ce qui se passe dans tout le recueil, le personnel ne peut jamais être démêlé avec certitude de l'impersonnel, il n'est même pas interdit d'assimiler la phrase qui nous concerne à une représentation que se fait le personnage de son propre sort, dans le seul langage, guère le sien, qu'elle connaisse — comme elle se racontait sa relation avec Frank, ou son futur état d'esprit, après sa fuite. Une fois de plus, l'affect n'est pas diminué de ne pouvoir être localisé par renvoi à une instance précise et fixe. L'affect a partie liée avec cette indécision, ce différend entre l'expression personnelle ou impersonnelle, qui se traduit aussi par un différend entre *phônè* et *logos*.

Ce dernier point est essentiel. Au bout du compte, le point d'exclamation est d'une simplicité trompeuse. Il montre d'une part que constater ou décrire l'affect dans sa manifestation n'en est qu'une représentation illusoire. Évoquer le cri, le colorer d'angoisse ne suffit pas. Il aura fallu un signe graphique pour suppléer. Suppléer quoi ? Un son intraduisible. L'ajout laisse voir le silence (*infantia*, absence de phrase) qui est dans le cri, silence que la phrase articulée ne peut que couvrir sans l'atteindre.

Ce parcours des formes les plus voyantes d'expression de l'affect dans la nouvelle nous permettent donc d'entrevoir son insaisissabilité. Il n'est pas là où l'on croit qu'il se manifeste le plus bruyamment. Il n'a pas de lieu ni de point d'ancrage attitrés et il est d'autant plus évasif qu'il est en apparence re-marqué. Il existe au contraire dans la non-coïncidence et la tension, dans ce que j'ai appelé l'inarticulation, laquelle peut se détecter dans des configurations plus discrètes que celles observées jusqu'à présent. En effet, les exclamations ne sont qu'une marque visible d'un réseau complexe d'interpellations conduisant au différend, et qui d'une certaine manière semblent vouloir noyer Eveline avant Frank, comme elle l'imagine.

L'enfance interpellée

L'interpellation n'est pas moins forte pour être moins explicite, comme dans le cas des derniers mots, incompréhensibles, de la mère ou dans celui des imprécations du père contre les musiciens de rue italiens qui en sont contemporaines. Le réseau d'interpellation en fait recouvre des phénomènes qui ne sont pas tous aussi immédiatement apparents, et demande à être examiné du point de vue d'une structure

L'affect à l'œuvre

conflictuelle d'adresse, au sens où Lyotard l'entend lorsqu'il évoque l'histoire d'Emma ou le rapport d'Augustin, et avant lui Abraham, à Dieu. Le conflit naît de la rencontre de la phrase inarticulée de l'enfance (telle que définie par Lyotard) et d'une phrase articulée, parfois dite « phrase affective adulte ». Il consiste en une imposition d'une phrase, d'une manière de phraser, d'une position pragmatique, à un univers étranger à toute articulation. Ainsi, c'est dans ce type d'univers que le boutiquier fait irruption, « s'adresse à [Emma] comme à 'toi, une femme' » et par son geste « lui 'dit' : écoute la différence des sexes » (MP 90). En d'autres termes, il « place l'enfant d'un coup en position de toi dans une interlocution, qu'elle ignore, et en position de femme dans une division sexuée, qu'elle ignore » (MP 90-91).

Les phrases adultes imposent « à l'enfance affective de s'articuler, tant bien que mal, sur un groupe d'axiomes qui lui sont d'emblée incompréhensibles » (MP 93). À cette catégorie renvoient les phrases du père, de la mère, de l'employeur, de l'église, de l'opinion publique. Elles sont affectives dans un double sens. Elles affectent l'enfance (je dis bien l'enfance, et non l'enfant qu'était, est encore Eveline), à l'instar du père surgissant pour les expulser de leur terrain de jeu, avec son bâton de prunellier, ou, plus radicalement, l'homme de Belfast qui le quadrillera pour y construire des maisons. Les variations lexicales pour qualifier Frank — en rapide succession : « fellow », « sailor chap », « lover » (32)³ — sont une bonne représentation de ce rôle d'articulation ou de quadrillage d'un désir inarticulé, pour domestiquer la confusion de l'affect — « she always felt pleasantly confused », est-il remarqué juste avant cette tentative de définition (32).

Il faut réserver un sort particulier à un autre type de phrase articulée qui a une place importante dans la nouvelle, phrase à laquelle Lyotard fait allusion sous le nom de phrase romanesque (MP 81), comprise comme forme de représentation infantile de la sexualité. À première vue, la phrase romanesque que Frank propose d'enchaîner — « He had tales of distant countries. » (32) — suggère une fuite, pour échapper à la phrase adulte dublinoise. Mais elle est déjà la représentation d'un univers articulé, prêt à l'emploi, la substitution du

³ Cf. A. Topia, « 'Eveline' : la porosité des frontières ».

litige au différend⁴. D'ailleurs, elle n'est que prélude à une répétition : l'abandon d'un foyer (« Home! ») pour un autre (« a new home, in a distant unknown country » 30), nouvel « enchaînement », ou noyade — dont on ne paraît pouvoir se protéger qu'en se tournant, ou plutôt se re-tournant, vers une forme d'enchaînement plus familière, la parole divine : « she prayed to God to direct her, to show her what was her duty » (33).

À noter aussi comme site d'un différend lié à l'interpellation, le pronom « she », pour le personnage éponyme, qui montre que le sujet n'a pas de position assurée. On a déjà signalé cette indécision comme effet du style indirect libre qui condense la marque du référent et du destinataire, mais il convient d'y revenir sous l'angle de la subjectivation. Grammaticalement, *she* est bien en position sujet. En narration extradiégétique classique, ceci ne saurait faire problème. Comme on le voit avec les biographies de personnages historiques, dont la fonction est plutôt d'affirmer l'existence d'un sujet. Mais ceci s'accomplit paradoxalement par une objectification, puisque pragmatiquement le pronom sujet est référent du discours et non énonciateur. Dès lors, avec l'introduction de jeu avec le style indirect libre, ça regimbe, et subjectivité et objectivité sont en tension confuse.

L'agencement de la nouvelle, de ce point de vue, est à nouveau subtil. Dans les premiers paragraphes, le sujet du récit, connu par le seul pronom — ne renvoyant qu'implicitement au prénom du titre — est en position de référent objectif, semble-t-il. Ce n'est qu'au cinquième paragraphe que cette position est compliquée par l'émergence d'une subjectivité qui entre en compétition pour le poste d'énonciateur, pour ainsi dire⁵. Cela tourne court, car le sujet est immédiatement après interpellé par son patronyme, brutalement renvoyé à sa place d'objet — c'est-à-dire de récipiendaire d'ordres, de la part de Miss Gavan.

⁴ Il est facile de voir dans Eveline une ancêtre de Gerty MacDowell, dont l'expression « personnelle » est également prise, comme on le sait, dans les rets d'une écriture impersonnelle, toute de clichés romanesques.

⁵ Comme le dit justement Muriel Barbezan, démêler les différents types de discours (direct, indirect, indirect libre) « revient à mesurer le degré de possibilités qu'aurait tel ou tel personnage d'être à l'origine formelle, verbale d'un énoncé » (cité par D. Batoux, 71).

L'affect à l'œuvre

—Miss Hill, don't you see these ladies are waiting?

—Look lively, Miss Hill, please. (30)

Le nom propre, précédé du titre qui (vous) établit (dans) votre état-civil, est donc une assignation, la forme la plus brutale de l'imposition d'une phrase adulte sur l'univers polymorphe de l'enfance. Mais ça regimbe encore. Retour au combat douteux entre subjectivité et l'objectivité :

She would not cry many tears at leaving the Stores.

But in her new home, in a distant unknown country, it would not be like that. Then she would be married — she, Eveline. People would treat her with respect then. She would not be treated like her mother. (30)

Tout semble se nouer dans ce « she, Eveline » revendicatif. Il aura fallu attendre tout ce temps pour découvrir le prénom derrière le pronom, et ce seulement après l'assaut du patronyme, synonyme d'enchaînement dans une phrase servile — pour l'employée, ou pour l'épouse et mère. Cependant, le sursaut demeure paradoxal. D'un côté, le pronom est la figure d'une dépropriation apparente, comme référent du discours, en même temps qu'il conserve et allègue le « propre », par la force de la répétition en segment isolé. C'est, de l'autre côté, l'ambiguïté que le prénom est censé résoudre, dans une tentative de définition, c'est-à-dire d'appropriation apparente — qui pourtant est encore signe de dépropriation (d'un sujet qui n'existe que dans le regard ou l'interpellation d'autrui). Le trouble est que le prénom, qui devrait renforcer la revendication subjective du pronom, est également une fuite en avant, puisqu'il est reçu d'autrui, pièce d'une phrase déjà constituée ailleurs. Il n'y a en effet aucune difficulté à imaginer ce « she, Eveline » dans la bouche de Miss Gavan (« She, Eveline? married? Fancy that! »). Ce qui dev(r)ait être un acte inédit d'affirmation est encore répétition, et ce qui se répète, c'est l'inarticulation, la phrase-affect.

On n'ira pas croire que c'est seulement en rapport avec le personnage principal qu'une telle instabilité de la dénomination ou de la détermination se fait jour. Au contraire, le deuxième paragraphe de

la nouvelle nous propose un bel exemple de texte miné par de nombreuses indéterminations (absences d'enchaînement, de nouveau) autour de la définition de personnages secondaires, suggérant un rapport mystérieux entre le nom et l'absence. « The Devines, the Waters, the Dunns, little Keogh the cripple, she and her brothers and sisters » (29), ainsi s'égrène la liste des enfants qui jouaient dans le champ laissé provisoirement libre par père ou promoteur. On remarquera d'abord que l'article défini introduit une information en soi assez neutre, ayant la stabilité apparente de ce qui n'a pas besoin d'être défini. Ce n'est déjà plus vrai du prénom qui suit, lequel appelle à phraser, pour couvrir (par les assonances en /k/ ou /l/, l'article défini, *après coup*) un manque, une absence de complétude. Quand vient enfin le tour du frère aîné — « Ernest, however, never played: he was too grown up. » —, le prénom semble à nouveau suffire, mais en fait signale une absence sous l'apparence d'une présence évidente : on ne connaît pas son nom de famille, ni donc son lien avec Eveline, et, surtout, on ne sait pas que son absence est radicale (il est mort), chose qui est clairement établie, par contraste, de Tizzie Dunn. Il y aurait dès lors un lien obscur entre absence, sous diverses formes, et nommer (dans le temps de la mémorisation) : comme si nommer ne pouvait que signifier (au sens performatif comme constatif) un être pour la mort.

L'équivoque au sein de ce qui est le plus défini témoignerait-elle d'une résistance à l'idée de la mort ? C'est ce que tend à suggérer une contradiction, temporelle ou sémantique, dans la phrase : « That was a long time ago; she and her brothers and sisters were all grown up; her mother was dead. » On en arrive à un double constat. D'un côté, le même temps grammatical met sur le même plan des périodes qui ne peuvent qu'être décalées chronologiquement, et, de l'autre côté, cette confusion est concomitante d'un déni de la mort du frère, qui fait partie des « grown-ups », autre contradiction qui fait équivaloir grandir à mourir — il n'est visiblement guère enviable d'être « too grown up ». Rien ne s'enchaîne rigoureusement dans ce micro-récit, et rien, par la suite, ne permettra de rétablir une articulation cohérente des événements, si elle existe. Car c'est plus généralement la nouvelle elle-même, dans sa structure, qui manifeste une difficulté à enchaîner, tout

L'affect à l'œuvre

en suscitant le désir de le faire — dont peut témoigner l'abondance des textes critiques qui visent ses énigmes.

Nous n'avons pas, il s'en faut de beaucoup, épuisé la question de l'affect dans cette œuvre. Tout au plus a-t-elle reçu un début d'illustration. Quantité d'autres faits textuels demeurent à étudier. Par exemple, le hiatus entre les deux sections, qui laisse dans l'ombre les pensées qui ont pu conduire Eveline d'un acquiescement apparent à la fuite à un recul dans l'effroi. Il pourrait n'être qu'une forme graphiquement soulignée d'autres hiatus conduisant aussi à une décision non légitimée explicitement, comme l'irruption des mots de la mère, au souvenir desquels Eveline se lève enfin pour aller au port où l'attend Frank. Les interprétations de ces mots et de leur influence sur le comportement de l'héroïne, on le sait, sont nombreuses et jamais définitives mais ce qui paraît indéniable, c'est que les hiatus qui se succèdent à bon rythme ici — hiatus dans le sens des dernières paroles maternelles, hiatus entre celles-ci et le comportement d'Eveline, hiatus entre les deux moments et lieux de la nouvelle — renvoient dans leur inarticulation à l'expérience du hiatus suprême de la mort, en deçà ou au-delà d'aucune psychologie individuelle. Tous les méandres et suspens de l'enchaînement narratif, d'un point de vue temporel ou argumentatif, font de même indéniablement partie de toutes ces « enfreintes » à l'articulation se prêtant à une analyse en termes d'affect. Pour ne rien dire de toutes les ambiguïtés liées à l'expression de la modalité⁶, ou du différend de la matière sonore ou du rythme et du sens, non abordé ici. La question de l'affect dans cette nouvelle reste effectivement entière. Nous n'avons fait que suggérer sa pertinence et, c'est à espérer, la pertinence de la philosophie lyotardienne dans ce champ peu ou mal exploré de la critique littéraire en général.

Richard PEDOT
(CREA — Paris X)

⁶ Cf. R. Pedot, « Her time was running out ».

Richard Pedot

Ouvrages cités

- Batoux, Dominique. « Le Discours indirect libre dans *La Pianiste* de E. Jelinek ». *Stylistique et énonciation : le cas du discours indirect libre. Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* (2003) : 57-72.
- Joyce, James. *Dubliners*. 1914. Harmondsworth: Penguin Classics, 2000.
- Liotard, Jean-François. *Discours, figure*. Collection d'esthétique. Paris : Klincksieck, 1971. [DF]
- *Le Différend*. Critique. Paris : Minuit, 1983. [D]
- *Misère de la philosophie*. Incises. Paris : Galilée, 2000. [MF]
- *L'Inhumain : causeries sur le temps*. Débats. Paris : Galilée, 1988. [I]
- *La Confession d'Augustin*. Incises. Paris : Galilée, 1998. [CA]
- *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Débats. Paris : Galilée, 1986. [PEE]
- Pedot, Richard. « 'Her time was running out': temps et affect dans 'Eveline' de James Joyce ». Shusterman, Ronald, dir. *Des histoires du temps : conceptions et représentations de la temporalité*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2003. 259-272.
- Sfez, Gérard. *Jean-François Lyotard : la faculté d'une phrase*. Débats. Paris : Galilée, 2000.
- Topia, André. « 'Eveline' : la porosité des frontières ». *Études anglaises* 53.4 (2000) : 428-461.