

## Enunciative scenography of the novel *Les Onze* by Pierre Michon

Mohammad-Rahim Ahmadi,<sup>✉1</sup>  0000-0002-2492-3139

1. Department of French, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: [m.rahim@alzahra.ac.ir](mailto:m.rahim@alzahra.ac.ir)

Article Info	ABSTRACT
<p><b>Article type:</b> Research Article</p> <p><b>Article history:</b> Received: 18 February 2024 Received in revised form: 09 May 2024 Accepted: 18 May 2024 Published online: July 2024</p> <p><b>Keywords:</b> <i>Enunciative scenography,</i> <i>primary speaker-</i> <i>enunciator, secondary</i> <i>enunciators, point of view,</i> <i>Les Onze, Pierre Michon,</i> <i>Alain Rabatel.</i></p>	<p><i>Les Onze</i>, a novel by Pierre Michon, undoubtedly marks French literature at the start of the 21st century, first of all by its way of inventing and telling the story of a painting which would in some way be the History of a people and a revolution and to lead the reader to believe it, when this picture is false or non-existent. And then, by a particular way of portraying the enunciative instances and constructing one's own scenography. The enunciative scenography of this novel contributes largely to this illusion of truth: the sources of the enunciation of words and ideas are multiple: the first speaker-enunciator (the narrator) is not alone in expressing himself and judging: good number of enunciators, through the expression of their points of view and through the trio "position, positioning and posture" (which is certainly not the prerogative of the narrative voice) construct their own conception of things and facts. In this article, we intend to offer an analysis of the enunciative scenography of This novel based on the concepts developed by Alain Rabatel. We hypothesize that the scenes of enunciation and consequently, the instances of narration, in this novel are complex and multiple, despite the apparent domination of the speaker-enunciator and the particular form of the novel which can allow it.</p>

**Cite this article:** Ahmadi, Mohammad Rahim. " Enunciative scenography of the novel *Les Onze* by Pierre Michon" *Plume*, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises, 2024 20, 39, 25-54, -.DOI: <http://doi.org/doi:10.22129/plume.2024.444551.1282>.



<sup>✉1</sup> Mohammad-Rahim Ahmadi, Maître de conférences (Associate Professor), Department of French, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran

## La scénographie énonciative dans *Les Onze* de Pierre Michon

Mohammad-Rahim Ahmadi,<sup>✉1</sup>  0000-0002-2492-3139

1. Département de Français, Faculté de Littérature, Université Alzahra, Téhéran, Iran. E-mail: [m.rahim@alzahra.ac.ir](mailto:m.rahim@alzahra.ac.ir)

Article Info	Résumé
<b>Type d'article:</b> Recherche originale Date de réception : : 18 février 2024 Date de révision: 09 mai 2024 Date d'approbation : 18 mai 2024 Publié en ligne: juillet 2024	<i>Les Onze</i> , roman de Pierre Michon, marque indubitablement la littérature française de ce début du XXIème siècle, d'abord par sa façon d'inventer et de raconter l'histoire d'un tableau qui serait en quelque sorte l'Histoire d'un peuple et d'une révolution et d'amener le lecteur à la croire, alors que ce tableau, c'est du faux ou inexistant. Et ensuite, par une manière particulière de camper les instances énonciatives et de construire sa propre scénographie. La scénographie énonciative des <i>Onze</i> contribue largement à cette illusion de vérité : les sources de l'énonciation des dires et des idées sont multiples : le locuteur-énonciateur premier (le narrateur) n'est pas seul à s'exprimer et à juger : bon nombre d'énonciateurs à travers l'expression de leurs points de vue et par le biais du trio « position, positionnement et posture »(qui n'est certes pas l'apanage de la voix narrative) construisent leur propre conception des choses et des faits. Dans cet article, nous avons l'intention de proposer une analyse de la scénographie énonciative des <i>Onze</i> en nous basant sur les concepts élaborés par Alain Rabatel. Nous émettons l'hypothèse que les scènes d'énonciation et par conséquent, les instances de narration, dans ce roman sont complexes et multiples, malgré l'apparente domination du locuteur-énonciateur premier et la forme particulière du roman qui peut la permettre.
<b>Mots-clés:</b> <i>Scénographie énonciative,</i> <i>locuteur-énonciateur</i> <i>premier, énonciateurs</i> <i>seconds, point de vue, Les</i> <i>Onze, Pierre Michon,</i> <i>Alain Rabatel.</i>	

**Cite this article:** Ahmadi, Mohammad Rahim. "La scénographie énonciative dans Les Onze de Pierre Michon" *Plume*, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises, 2024 20, 39, 25-54, -.DOI: <http://doi.org/doi:10.22129/plume.2024.444551.1282>.



<sup>✉1</sup> Mohammad-Rahim Ahmadi, Maître de conférences (Associate Professor), Department of French, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran

*Les Onze*, roman de Pierre Michon, raconte l'histoire de la commande d'un tableau qui représenterait les onze membres du comité de Salut public et qui serait pour ainsi dire, la Cène de la Révolution française ou plus précisément, celle de l'époque de la Terreur. Un peintre nommé Corentin est chargé de faire ce tableau. Le narrateur, s'adresse tout au long de ce roman, à un interlocuteur (ou un narrataire) privilégié et le prend à témoin pour cautionner sa version des faits basée apparemment sur des données historiques et des dires des historiens, mais qui ne serait qu'une affabulation pseudo-historique. La scénographie énonciative de ce roman à la première personne, est caractérisée par une présence massive des autres acteurs que le locuteur-énonciateur premier, qui de par des postures et des positions énonciatives complexes, défie la domination de ce dernier. Dans cet article, en nous basant sur des concepts élaborés par Alain Rabatel, concepts que nous présenterons dans la partie théorique, nous avons l'intention d'examiner le rôle et la part des partenaires et des acteurs dans la scénographie énonciative des *Onze*, pour confirmer ou infirmer cette hypothèse que la scène d'énonciation de ce roman souvent homodiégétique, est loin d'être l'apanage d'une voix unique (un seul locuteur-énonciateur ou un narrateur quasi-omniscient).

### **I. CADRE THEORIQUE**

Pour analyser la scénographie énonciative des *Onze*, nous allons profiter des concepts théoriques élaborés par Alain Rabatel qui selon nous reflètent de manière concrète le jeu complexe des instances impliquées dans « la construction de la scène d'énonciation » (Dominique Maingueneau, 2015) et leur niveau de participation au tissu narratif et énonciatif du roman. Ces concepts tels que position, positionnement, posture (co-énonciation, sur-énonciation et sous-énonciation), empathie, point de vue, prise en charge, prise en

compte sont essentiels pour comprendre les rapports de force entre diverses instances énonciatives dans le roman de Pierre Michon.

Avant de présenter les concepts énonciatifs de Rabatel, nous aimerions éclaircir celui de la « scénographie énonciative » que nous avons emprunté à Dominique Maingueneau dans son article « Argumentation et Scénographie » :

« Cette notion de scénographie s'appuie sur l'idée que l'énonciateur doit aménager à travers son énonciation la situation à partir de laquelle il prétend énoncer. Tout discours, par son déploiement même, prétend faire adhérer les destinataires à son univers en instituant la scénographie qui le légitime. Certes, cette scénographie est imposée en quelque sorte d'entrée de jeu ; mais c'est à travers l'énonciation même que peut se légitimer la scénographie ainsi imposée. On le voit, la scénographie n'est pas simplement un cadre, un décor, comme si le discours survenait à l'intérieur d'un espace déjà construit et indépendant de ce discours : c'est l'énonciation qui en se développant s'efforce de mettre progressivement en place son propre dispositif de parole. La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément *la* scénographie requise pour énoncer comme il convient dans tel ou tel genre de discours. Par définition, une scénographie définit l'identité et la relation entre les partenaires, le lieu (*topographie*) et le moment de l'énonciation (*chronographie*). »

<sup>1</sup>  
(Maingueneau, 2015 )

La scénographie énonciative n'est donc pas seulement l'espace ou le cadre de l'énonciation, mais aussi les partenaires qui jouent par degré des rôles dans des situations d'énonciation différentes, et déterminent ainsi le rapport dominant-dominé.

## **2.Locuteur, Enonciateur**

---

<sup>1</sup> -Le Document PDF n'est pas disponible et le texte sur le site n'a pas de numéros de pages.

Les deux concepts clés de « locuteur » et d'« énonciateur » reflètent les instances qui contribuent, entre autres, à la construction de la scénographie énonciative :

« Je définis le locuteur comme l'instance première qui produit matériellement les énoncés – c'est pourquoi le locuteur peut être rapproché de la notion de voix, proférée (ou écrite) par un locuteur/scripteur, dotée d'une matérialité, subordonnée à l'expérience sensorielle et l'énonciateur comme la source des points de vue (PDV) qui s'expriment à travers la prédication de contenus propositionnels (CP), dans un énoncé. »(Rabatel, 2012 : p.24)

### **3.Positions, positionnements, postures**

Le trio « position, positionnement et posture » sont les piliers de l'expression et de la construction du PDV, chacun de leur propre manière. Avant de nous attarder sur ces trois concepts, nous voulons présenter une définition exhaustive du phénomène énonciatif du PDV qui a un rapport intrinsèque avec le trio en question notamment avec le concept de « position ». Rabatel définit ainsi cette notion clé dans le jeu énonciatif :

« De la sorte, l'énonciateur est défini comme l'instance aux points de vue, ces derniers correspondant à une prédication qui porte sur un quelconque objet de discours, et ne se contente pas de le dénoter, mais renseigne aussi sur la façon dont l'énonciateur conçoit, envisage cet objet (bref, son point de vue sur l'objet), et ce, indépendamment du fait que ce dernier exprime une opinion explicite (Rabatel 2008 : 56-79). Mais, bien sûr, le PDV n'est que plus net si l'énonciateur premier exprime une opinion explicite... »(Rabatel, 2016 : p.14)

Ainsi, la notion du PDV renvoyant à l'énonciateur, est construit et exprimé par les trois concepts de position, posture et

positionnement. Ils participent à cette construction chacun à leur manière :

### **3.1.Positions**

La position énonciative est le « cadre » ou « le point de vue » à partir duquel l'énonciateur envisage les « objets de discours » :

« J'articule la notion d'énonciateur empruntée à Ducrot 1984, avec celle de positions énonciatives, correspondant au fait que l'énonciateur premier réfère aux objets de discours tout en se positionnant par rapport à eux, en indiquant de quel point de vue, dans quel cadre il les envisage. Compte tenu du dialogisme généralisé des discours, les positions concernent aussi bien les énonciateurs premier (E1) et seconds (e2) qui peuplent le discours de E1. Cela conduit à distinguer deux sujets modaux différents et deux niveaux de prise en charge (PEC): *l'énonciateur premier joue le rôle d'instance de prise en charge du discours et les énonciateurs seconds, représentés par L1/E1, assument la fonction d'instances internes de validation* (Gosselin 2010), *selon une sorte de quasi PEC qui n'engage pas L1/E1.[...]* La notion de position renvoie en premier lieu à diverses opérations permettant de poser les objets du discours par rapport aux catégories notionnelles dont ils relèvent: *l'énonciateur peut inscrire les objets au centre de leur domaine par identification* ("C'est un véritable loup"), *par rupture* ("Ceci n'est pas un loup") ou *par différenciation* ("Ceci s'apparente de très loin à un loup"). » (Rabatel, 2012 : pp.23 et 25)

La posture énonciative est ainsi, selon Rabatel, une perspective qui permet aux différents énonciateurs de voir et de faire voir les objets de discours (les êtres, les événements) de différentes manières, en s'en rapprochant ou en s'en éloignant (Identification, rupture, Différenciation, comme le dit Rabatel).

### **3.2.Positionnements : redoublement et dédoublement énonciatifs**

Le positionnement a un rapport fondamental à la construction du PDV par le biais du redoublement (point de vue de soi) ou du dédoublement (point de vue de l'autre) :

« Partant de la diversité des situations dialogiques, la notion de positionnement énonciatif permet de penser des phénomènes de co-construction des PDV par redoublement autodialogique (autre de soi) ou dédoublement hétérodialogique (autre que soi). Dans le redoublement, L1/E1 revient sur un de ses dires/PDV antérieurs et le confirme (ou s'en dissocie ou réserve son jugement) ; il fait de même dans les cas de dédoublement, qui peuvent le conduire à manifester son accord, son désaccord ou à marquer sa neutralité envers (l2)/e2. » (Rabatel, 2012 : pp.32-33)

Le positionnement a un rapport direct avec le locuteur-énonciateur qui se juge (en se redoublement, une sorte de dualité, un autre de soi qui le confirme ou l'infirmes) ou qui exprime son avis sur l'autre (autre que soi) en disant s'il est d'accord ou pas d'accord ou s'il s'abstient de s'exprimer.

### **3.3. Postures**

La posture fait état des rapports complexes qu'entretiennent divers énonciateurs pour co-construire le PDV :

« Quant aux postures énonciatives de co-, sur- et sous-énonciation, elles affinent la notion de dédoublement ou de redoublement énonciatifs au plan interactionnel en permettant de mieux baliser toutes les nuances de l'accord, installant la discordance dans la concordance (et inversement), en fonction des ajustements cognitifs et interactionnels qui se jouent au fil du discours.[...] Les postures correspondent aux relations entre énonciateurs dans la co-construction linguistique d'un "même" PDV, considérant que les formulations n'altèrent pas significativement le PDV initial. Aux plans syntaxique et discursif, la co-construction repose centralement

sur des marques de reprise, citation, mention, reformulation, recontextualisation: dans ce cadre, toutes les marques qui entrent dans la co-construction des PDV (mode de donation des référents, choix de prédication, progression thématique, types d'arguments, procédés rhétoriques, etc.) contribuent à l'expression des postures de co-, sur- et sous-énonciation. » (Rabatel, 2012 : pp.24 et 34)

Dans la posture, comme le dit Rabatel, il est question de nuances («... installant la discordance dans la concordance... »), d'ajustements et d'interaction, car, la posture, plus que les deux autres notions, montre les rapports entre énonciateurs pour contribuer à la construction conjointe d'un point de vue identique, malgré les 'formulations » différentes des parties.

### ***3.3.1. La co-énonciation, la sur-énonciation et la sous-énonciation***

La notion de « posture énonciative », telle qu'elle est développée par Alain Rabatel indique le degré d'implication des énonciateurs dans la scénographie énonciative ; elle peut se décliner sous trois formes qui peuvent exprimer des accords (la co-énonciation) ou des désaccords (la sur-énonciation et la sous-énonciation) entre deux énonciateurs :

« La co-énonciation est la coproduction d'un PDV commun et partagé par deux locuteurs/énonciateurs. La co-énonciation est vite suivie par la sur- ou la sous-énonciation, mieux à même de rendre compte des désaccords ou inégalités fréquents dans la dynamique communicationnelle (Rabatel 2007). La sur-énonciation est la coproduction d'un PDV surplombant de L1/E1 qui reformule le PDV en paraissant dire la même chose tout en modifiant à son profit le domaine de pertinence du contenu ou son orientation argumentative.[...] Enfin, la sous-énonciation est la coproduction d'un PDV 'dominé', L1/E1, le sous-énonciateur, reprenant avec

réserve, distance ou précaution un PDV qui vient d'une source à laquelle il confère un statut prééminent.» (Rabatel, 2012 : pp. 35 et 36)

#### **4. Empathie, Mobilité emphatique**

L'empathie est une technique énonciative qui permet au locuteur-énonciateur de se mettre provisoirement dans la peau des autres ou adopter la perception des autres pour présenter les choses selon une autre perspective que la sienne :

« Elle repose sur le fait que l'énonciateur premier peut changer de position énonciative pour voir les choses sous un autre angle. Il peut ainsi imaginer ce que d'autres (hétéro-dialogisme) peuvent voir, penser, dire, ce que sont leurs motivations à agir, dans telle ou telle circonstance, ou aussi se livrer à cette même opération de décentrement par rapport à lui (autodialogisme), dans d'autres situations, en fonction d'autres cadres de pensée. » (Rabatel, 2016 : p.17)

Le déplacement d'un PDV à l'autre ou le changement des PDV se fait grâce à la mobilité empathique :

« L'empathie désigne la capacité à essayer d'envisager l'objet de discours selon le point de vue d'une autre instance énonciative. Le déplacement d'un point de vue à l'autre sera décrit comme la mobilité empathique. » (Sandra Lhafi, 2017 <sup>2</sup>)

#### **5. Prise en charge, Quasi-prise en charge, prise en compte**

Les trois concepts de « prise en charge, quasi-prise en charge, prise en compte (ou la mention) » sont liés à la source des énoncés et aux agents de la communication (locuteur-énonciateur premier, locuteur-énonciateur secondaire, etc.). Ils éclairent l'origine de discours, mais aussi l'attribution du PDV qui ne sont pas toujours identiques :

---

<sup>2</sup> -Le document PDF n'est pas disponible et le texte sur le site est sans numéros de pages !

« Il s'avère également indispensable de préciser la source de la PEC et d'introduire une distinction supplémentaire entre *prise en charge* (pour le « valideur premier », c'est-à-dire lorsque la PEC est attribuable à L1/E1) et *quasi-prise en charge* (pour le « valideur second », c'est-à-dire lorsque L1/E1 présuppose la PEC d'un énoncé attribué à I2/e2 ; il s'agit d'une PEC « à responsabilité limitée ») [...] Quant au positionnement de L1/E1 par rapport aux énoncés secondaires qu'il intègre à son propre discours, en l'absence de marques d'accord ou de désaccord, il convient d'utiliser la notion de prise en compte : ainsi, en intégrant un énoncé secondaire (e2) à son propre énoncé (E1), s'il ne manifeste aucun signe d'accord ou de désaccord envers le PDV convoqué, L1/E1 *prend en compte* le point de vue de (I2)/e2 (« simple mention »), tout en signalant, par l'attribution du point de vue à (I2)/e2, la *quasi-prise en charge* de cet énoncé enchâssé par le locuteur secondaire. Sauf autres indications explicites, L1/E1 ne pourra prendre en charge que son propre énoncé (E1). » (Sandra Lhafi, 2017 )

## II. ANALYSE DU CORPUS : EXEMPLIFICATION ET EXPLICATION

Après la présentation du cadre théorique, nous procédons à une analyse énonciative des *Onze*, car une telle analyse, comme l'affirme Raphaël Baroni « permet de souligner l'importance d'une *scénographie*, c'est-à-dire d'un dispositif textuel qui a pour finalité d'orienter le lecteur dans le dédale polyphonique de la parole littéraire. » (Baroni, 2009<sup>3</sup>). Nous cherchons, par conséquent, à travers des exemples extraits du roman *Les Onze*, à déterminer de manière relative le degré d'implication des instances énonciatives dans le tissu narratif, et partant, l'instance prédominante dans la scénographie énonciative. Nous rappelons que nous avons choisi des

---

<sup>3</sup>-Le Texte sur Vox poetica ne porte pas de numéros de pages.

exemples un peu longs pour bien rendre compte de l'imbrication des PDV et des voix et éclaircir les jeux énonciatifs.

Il ne faut pas oublier que *Les Onze* sont un roman du *Je* et pourtant, l'analyse des situations d'énonciation à travers les exemples donnés montre que le roman de Michon est loin d'être dirigé par une seule instance :

« Cette identification a tout pour séduire, quand bien même elle serait une fantaisie : ce page est un type, pas un portrait, Tiepolo l'a pris dans Véronèse, pas dans ses petits assistants ; c'est un page, c'est le page, ce n'est personne. Une coutume guère moins douteuse le fait apparaître quarante ans plus tard, haut perché encore sur les grandes fenêtres que le vent visite, parmi les témoins du Serment du Jeu de Paume dans l'ébauche qu'en fit David : il est cette silhouette sans âge, chapeauté, oblique, qui montre à des petits enfants l'élan torrentueux de cinq cent soixante bras tendus.

Devant cet homme fiévreux mais calme, qui pourrait aussi bien être lui quant au visage, je suis plutôt de ceux qui prononcent le nom de Marat. Marat, en effet — car cette anecdote rousseauiste, ces petits enfants, cette mimique de pédagogie, non, tout cela n'est pas notre homme : quoiqu'il en ait peint, car ils sont objets de ce monde, il n'eut pas d'enfants et on peut penser qu'il ne les remarquait pas, à moins qu'ils ne fussent en quelque sorte ses rivaux, eux aussi. Je laisse de côté à regret la mine de plomb de Georges Gabriel, qui passa longtemps pour sa figure, où il apparaît chapeauté encore, facial, exorbité, craintif, offensé, comme saisi la main dans le sac, et qui me fait penser à un célèbre autoportrait gravé de Rembrandt ; on sait aujourd'hui que c'est ou bien le cordonnier Simon, bourreau et bouffon du petit Louis XVII au Temple, ou bien Léonard Bourdon, un sans-culotte effréné de l'an II qui changea de camp en thermidor. Le beau portrait indubitable qu'en donna Vincent après 1760, dans sa

maturité à lui donc, et qui appartient à Égalité, ci-devant Orléans, est perdu depuis la Terreur. On ne lui connaît pas d'autoportrait. Entre le page d'Empire et le vieil enragé oblique, nous ne possédons rien qui lui ressemble. »(Michon, 2009, pp.7-8<sup>4</sup>)

Ce premier exemple montre une situation d'énonciation où le locuteur1-énonciateur(L1/E1) qui s'exprime en « je » et « nous », tout en étant à l'origine de l'ensemble du passage, donne la parole à un autre locuteur-énonciateur(L2/E2) dont le point de vue est introduit par « on sait aujourd'hui »(PDV de l'histoire). La prise en charge de cet énoncé est donc attribuée au L1/E1. Ce passage est imbu des jugements axiologiques du locuteur-énonciateur premier à l'égard du personnage :

« ...c'est un page, c'est le page, ce n'est personne... », « silhouette sans âge, ... oblique », « cet homme fiévreux mais calme », « on peut penser », « Je laisse de côté à regret », « exorbité, craintif, offensé, comme saisi la main dans le sac, et qui me fait penser à un ... ».

On peut affirmer qu'il s'agit d'une posture dominante du locuteur-énonciateur premier (sur-énonciation) qui se permet toutes les qualifications envers ses personnages.

L'exemple suivant montre le jeu des PDV malgré la prédominance de celui du L1E1 :

« Et pour mieux goûter cette farce du Temps, ou pour l'oublier un instant, nous aimons le reconnaître dans le blondinet de Wurtzbourg. Nous aimons sous cette forme l'ériger dans nos rêves. Il était beau et insolent, on l'aimait, on le détestait, il était de ces jeunes gens aux dents longues qui n'ont rien à perdre, osent tout, épris de l'avenir au point qu'ils semblent montrer son propre avenir à quiconque les côtoie : et les hommes sans avenir le haïssaient, les autres, non. On a

---

<sup>4</sup> -Les numéros de pages renvoient à l'édition en format Epub des *Onze* chez [z-li.org](http://z-li.org)

écrit mille romans là-dessus, sur les hommes qu'il étonna, sur le goût qu'en eurent les femmes et le goût qu'il leur rendit ; on connaît l'histoire des coups de canne échangés avec le prince-évêque à propos d'une fille, la poursuite dans le grand escalier, le rire de Tiepolo là-haut ; on entend presque ce rire surnaturel de magicien ; on se prend à penser que c'est pour lui, le blondinet, toutes ces femmes hautaines et faciles jetées sur les plafonds : si bien que dans la fresque où le page apparaît, où la légende le fait apparaître, on a parfois l'impression (on en a le désir) qu'à dix pas devant lui la belle Béatrice de Bourgogne .....va se tourner vers lui, se lever, de tout son poids de chair blonde et de brocart bleu marcher vers lui et renversant la couronne, l'étreindre. » (Michon, 2009, p.8)

Le L1/E1, dont la présence est signalée par les pronoms *Nous* (« nous aimons... ») et *On* (« on entend ...», « on se prend à penser que... », « on a parfois l'impression que... ») prend en charge le début et la fin de l'énoncé, c'est lui qui commence et qui termine. Mais cette partie imputée au L1/E1 est traversée d'un PDV doxique ou historique (celui du L2/e2) introduit par « On a écrit... », « on connaît l'histoire de... ». Il s'agit d'une quasi prise en charge dans la mesure où « L1/E1 présuppose la PEC d'un énoncé attribué à l2/e2(Rabatel) et où le L1E1 ne semble pas contester ce point de vue de l'histoire et ne montre pas de désaccord là-dessus. Les termes mélioratifs et péjoratifs jonchent le passage attribué au L1E1. Le narrateur michonien n'est pas neutre et pimente son discours de critiques (souvent) et de louanges(parfois) envers personnages et événements.

L'exemple suivant fait intervenir dans le discours, trois instances de parole différentes, exposant chacune leur posture et marquant leur territoire(dont l'étendue n'est pas bien sûr égale) :

« (L1/E2)Le vieux Corentin, Corentin la Marche — appelons-le ainsi, puisque c'était son sobriquet de maçon, son sceau d'infamie ou de noblesse, comme on voudra, et d'ailleurs je ne me souviens pas de son prénom, si jamais il en eut —, venu depuis qu'il avait quinze ans année sur année des forêts de la Marche, d'où l'avait tiré la main du huguenot apostat comme celle du cardinal-duc qui haïssait les huguenots en avait tiré son aïeul, Corentin avait peut-être de ces qualités, beauté, finesse de l'esprit ou noblesse du cœur, que savent remarquer les maîtresses et les cochers ; et je ne sais pas qui le remarqua, le prit par la peau du cou et le sortit du lot **(E2)mais nous savons qu'en 1725 il avait aux portes d'Orléans, près du pont des Tourelles juste au-delà de la Loire, un commerce de vin parfaitement florissant et une fabrique de vinaigre** ; (E3)*et les mauvaises langues disent que ce ne fut ni regard de maîtresse d'évêque ni amitié de cocher qui l'installèrent et le firent fleurir dans ce commerce, mais ses simples mérite et travail* — et donc assurément aussi sa plus grande scélératesse,, car les réussites sociales qu'on attribue aux seuls mérite et travail, dans ce temps comme dans le nôtre, procèdent d'infiniment plus de scélératesse que n'en peuvent contenir les regards des maîtresses et le fouet des cochers. Oui, il devait cette petite fortune à son mérite, c'est-à-dire à sa poigne de fer exercée contre et serrée sur ses propres compatriotes, les Limousins de malheur ;»(Michon, 2009, p.22)

Certaines indications explicites comme l'emploi de l'impératif (« appelons-le ainsi ») et du pronom personnel (il s'exprime souvent à la première personne du singulier, ou à la première personne du pluriel, sans s'interdire d'utiliser aussi la deuxième personne du pluriel pour faire participer le narrataire dans le récit ; en l'occurrence, il emploie le « je » : « je ne me souviens pas de son prénom », «et je ne sais pas qui le remarqua... » ) montrent la prise

en charge sans ambages de l'énoncé par le L1E1. Il ne faut pas oublier le rôle de certains connecteurs argumentatifs (ainsi, puisque, d'ailleurs, si jamais) qui appuient le positionnement de l'énonciateur premier (positionnement nuancé pourtant par l'emploi de « peut-être »).

Le locuteur-énonciateur premier agit ensuite par dédoublement énonciatif (« autres que soi ») et diversifie sa parole en introduisant deux autres instances dans son discours : ce bout d'énoncé « mais nous savons qu'en 1725... » introduit un PDV différent (celui de l'Histoire, sans oublier le rôle de « mais » dans ce jeu énonciatif) : le L1E1 donne ainsi la parole à un récit historique.

La troisième instance de parole qui fait jouer un troisième énonciateur, est introduite par « et les mauvaises langues disent que... ». C'est un cas de concordance-concordante (et donc de la co-énonciation), car, il semble que le L1E1 partage les dires des « mauvaises langues » : les termes comme « et donc assurément aussi », « car », « dans ce temps comme dans le nôtre », et la dernière partie de ce passage confirme notre hypothèse : « Oui, il devait cette petite fortune à son mérite, c'est-à-dire à sa poigne de fer exercée contre et serrée sur ses propres compatriotes, les Limousins de malheur. »

Nous avons donc dans cet exemple une instance de prise en charge (L1E2) et deux instances de validation ou de quasi prise en charge (E2 et E3).

Dans l'exemple suivant, on assiste à un « entrelacement des voix et des points de vue », ce qui illustre excellemment son caractère polyphonique : la voix du locuteur-énonciateur premier auquel il faut attribuer cet extrait, est traversée par le phénomène du dédoublement hétérodialogique (d'autres voix que celles de l'énonciateur premier) :

« Il descend en courant le perron de la maison de Combleux, le château, ses boucles blondes flottent, et on entend la voix fraîche de sa mère à l'intérieur qui l'appelle, qui déjà s'inquiète de ne plus le voir dans ses jupes. Mon trésor ! Le jour est superbe, et lui-même est beau comme le jour, comme une fille, il rit et n'a pas dix ans. Mon Dieu, c'est bien lui, celui qui aura la gueule du cordonnier Simon et que Diderot appellera plaisamment ce vieux crocodile de François-Elie. Hélas, c'est bien le même. Voici la mère déjà sur le perron avec ses jupes énormes, le grand panier comme on lit dans Manon Lescaut, ou la robe volante qu'on voit dans Watteau[...]. Et à trois pas derrière elle la grand-mère, frileuse, amoureuse, apeurée, blonde, qui paraît toute petite maintenant, car à force de battements de cœur elle s'est un peu cassée. L'enfant court vers la Loire, le canal, elles courent derrière lui en tenant à pleines mains leur grand panier, comme elles sont drôles, comme il s'en amuse. Comme il aime les essouffler, et comme en même temps elles l'exaspèrent — et combien aussi il est malheureux d'aimer qu'elles souffrent. Je ne vois pas le père. »(Michon, 2009, p.24)

Ainsi, peut-on bien distinguer les PDV de la mère de l'enfant (« Mon trésor !... »), et de l'enfant lui-même (« comme elles sont drôles... combien il est malheureux d'aimer qu'elles souffrent ».) On assiste aussi à une sorte d'empathie quand le L1E1 envisage momentanément le personnage du point de vue de Diderot (« ...que Diderot appellera plaisamment ce vieux crocodile de François-Elie »). Mais, on sait très bien que l'adverbe (« plaisamment ») vient de lui et non pas de Diderot.

A la fin du passage, le narrateur reprend bien le contrôle de la narration (« je ne vois pas le père »).

Certains passages dans *Les Onze* paraissent émaner d'une voix unique, celle du locuteur1-énonciateur 1 où tout semble être pris en

charge par ce dernier, et pourtant, le caractère ironique de cet extrait remet en question l'unicité de la voix narrative :

« Ah, tout cela, Monsieur, — que ce soient des auteurs, c'est-à-dire des hommes des Lumières, de puissantes machines à augmenter le bonheur des hommes tout en augmentant leur propre gloire, mais des auteurs à la façon limousine, de puissantes machines détraquées, des veufs de la gloire littéraire, que sais-je encore — tout cela est du ressort de la petite antichambre ; tout cela est marqué sur les pense-bêtes : cela ne se voit pas, sur le tableau. Car c'est un bon tableau. Pas de plumes d'oie ni de muses, pas de front pensif, pas d'intériorité intempestive. Mais je me plais à croire, moi, que Corentin y a mis son père, onze fois, comme il y a mis onze fois, diversement et miraculeusement, tout ce qui était sa vie, son amour et sa malédiction, son pardon. Et bien sûr il y a mis aussi onze fois la revanche irréaliste de son père, la défaite réelle de son père, debout.

C'est étrange, Monsieur : il a mis la figure de son père sous la forme des onze tueurs du roi, du Père de la nation — les onze parricides, comme on appelait alors les tueurs de roi. »(Michon, 2009, p.30)

Le narrateur michonien n'est pas un narrateur omniscient et comme on l'a vu, des voix et des PDV différents traversent la sienne ou sont exprimés à travers la sienne, mais certaines attitudes énonciatives prises par ce dernier le font rapprocher du narrateur stendhalien (qui n'est pas non plus omniscient mais qui se permet souvent des postures surplombantes, distribuant des louanges et des critiques parfois sévères à l'égard de ses personnages et des événements comme dans *Le Rouge et Le Noir* et *La chartreuse de Parme*). Certains jugements du locuteur-énonciateur premier dans *Les Onze* semblent frôler la blâme et montre pour ainsi dire une prise de position dure. Mais comme on vient de le dire, ce qui domine dans

cet exemple, c'est l'ironie qui est une technique narrative polyphonique par excellence comme l'affirme Laurent Perrin :

« Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation. [...] La polyphonie ironique — comme d'ailleurs, nous le verrons, la polyphonie en jeu dans tout énoncé tropique — ne tient pas à une dualité de voix énonciatives liée à des points de vue parallèles ou même antagonistes. Elle se fonde sur un paradoxe qui s'instaure, à un niveau purement pragmatique, entre le point de vue imputé à un énonciateur auquel le locuteur prétend s'identifier au niveau du sens de l'énoncé et le point de vue susceptible d'être réellement attribué au locuteur en tant que représentant du sujet parlant dans telle ou telle situation de discours. »(<https://laurentperrin.com/lironie-mise-en-trope-du-sens-des-enonces-hyperboliques-et-ironiques/19/>)

Des îlots d'ironie marquent ainsi ce passage où le L1E1 en reflétant pour ainsi dire le soi-disant objectif de la Révolution française et de ses acteurs et agissant par dédoublement (augmenter le bonheur des hommes) ironise sur « ces puissantes machines à augmenter le bonheur des hommes » (le bonheur n'est pas quantifiable et l'emploi du verbe « augmenter » renforce le caractère ironique de l'énoncé et le locuteur-énonciateur montre le caractère absurde de ce slogan). Cette pointe d'ironie continue avec « tout en augmentant leur propre gloire », et atteint son apogée à partir du connecteur argumentatif « mais » et par l'utilisation des termes

péjoratifs : «...à la façon limousine, machines détraquées, des veufs de la gloire littéraire, la petite antichambre ».

Dans l'exemple suivant l'apparition d'un verbe de perception annonce un autre énonciateur que celui qui commence la phrase :

« Vous souriez, Monsieur ? Vous n'y croyez pas ? Oui, c'est trop beau pour être vrai : l'artiste, n'est-ce pas, le créateur — celui qui veut croire de toutes ses forces, et qui arrive à croire, que l'acte par lequel on a prise sur le monde, l'acte digne de ce nom, a pour fondement et principe l'intellection pure, la magie en somme, la volonté magique d'un seul, et n'est machinique que par surcroît, magiquement machinique si l'on peut dire, ainsi qu'il arrive dans l'acte d'Éros. Il croyait en quelque sorte que son grand-père avait fait le canal comme Dieu fait le monde ou le roi un décret, c'est-à-dire que lui, le vieil apostat, avait mis sur ses épaules le manteau mozartien et commandé le canal aux Puissances de la Nuit, sans autre effort ni besogne, avec la seule ivresse de sa volonté forte ; avec seulement sous le manteau la volonté forte de faire le canal, c'est-à-dire un miroir de dix lieues, dix lieues d'eaux miroitantes où vont les bateaux et les nuages ; et que les Puissances dociles de la Nuit, un beau matin en se retirant d'est en ouest comme c'est leur coutume, lui avaient servi dix lieues impeccables de miroir, d'assouvissement, de volonté visible et visiblement assouvie à la surface de la terre, depuis Montargis en est jusqu'à Orléans à l'ouest. »(Michon, 2009, p.35)

Cet exemple est constitué de deux énoncés primaire et secondaire : l'énoncé primaire est pris en charge par le L1E1 et le second énoncé (à partir de « il croyait que) attribué à un locuteur-énonciateur secondaire est un cas de quasi prise en charge par ce dernier. Le L1E1 continue de s'adresser à un narrataire (Monsieur) en utilisant le pronom « vous » et glosant sur la création artistique.

Nous pensons pourtant que dans cet énoncé second, peut transparaître une certaine empreinte du L1E1, comme l'indique par exemple l'emploi de « un beau matin » qui peut aller à l'encontre de ce que pense Corentin. C'est la raison pour laquelle nous pouvons parler aussi d'une prise en compte s'agissant d'une mention du PDV d'un énonciateur secondaire.

La mobilité emphatique caractérise l'exemple suivant où deux énonciateurs secondaires s'expriment en contaminant le discours du locuteur-énonciateur premier :

« Ce ne fut pas Bourdon, ce fut Proli qui parla. Il fit taire Bourdon ; il se tourna à demi vers Collot et lui fit une brève question à voix basse, où Corentin crut entendre les mots de confiance et de secret. Oui, dit plusieurs fois Collot d'une voix haute et ferme. Proli regarda Corentin avec ce mélange de dégoût et de considération qu'il suscitait souvent, contre son gré ou pas, on ne l'a jamais su. Il dit :

— Tu veux honorer une commande, citoyen peintre ?

La question le surprit et l'amusa. Elle le rajeunit aussi. »(Michon, 2009, p.45)

On assiste dans cet exemple à plusieurs déplacements (déplacement d'un PDV à l'autre) : L1E1, Corentin et Proli se relayent dans cet énoncé qui mélange discours direct et discours indirect. Le L1E1 est à l'origine de l'énoncé mais dans une opération de décentrement, laisse les deux personnages s'exprimer (le PDV de Corentin commence à partir de ce bout d'énoncé « Corentin crut entendre... » et celui de Proli est annoncé par les verbes « regarder » et « dire ». Ce deuxième verbe introduit un discours direct de Proli : « Il dit : ... ».

L'exemple suivant fait état d'une situation d'énonciation complexe, caractérisée par de nombreux cas d'empathie et de mobilité empathique, mais aussi par un point de vue doxique (celui

de l'Histoire) outre la voix dominante du narrateur(L1E1). Le locuteur-énonciateur premier étant l'instance de prise en charge se lance dans une longue diatribe contre les Acteurs de la Révolution française, diatribe nuancée pourtant par des portions de phrases ironiques, certains connecteurs argumentatifs et des bouts de phrases. Cette période qui est comme le comble de l'Histoire, et que par conséquent on appelle très justement la Terreur, une fin d'hiver, un printemps et le début d'un été, depuis la neige de nivôse jusqu'à la main chaude de thermidor, est faite de nœuds serrés qu'on ne peut démêler, d'emballements brefs, de volte-face et d'affolements, plus incoercibles que la flèche d'un sismographe quand un volcan s'emballe ; ou, si vous préférez la vie des bêtes à la géologie, c'est comme un trou de lapins quand le furet est lâché, mais ici tous sont pour les autres et furet et lapin. Les frères, les tueurs associés de Capet le Père, les orphelins, qui ne trouvaient plus le sommeil depuis la mort du père, s'entre-tuaient par la force accrue de la vitesse acquise, machinalement et comme machiniquement — et c'est pourquoi la grande machine à couteau sise place de la Révolution, la guillotine, est le si juste emblème de ce temps, dans nos rêves comme dans le vrai. Les Royalistes tombés, les Feuillants tombés, les Girondins tombés, il n'y avait plus au sein de la Montagne triomphante de réelles opinions divergentes : comme le dit si hautement Michelet, comme vous l'avez lu dans l'antichambre, les frères, les tueurs, qui cherchaient encore à se distinguer les uns des autres puisque la distinction est dans la nature de l'homme, les frères ne trouvaient plus à mettre entre eux que le distinguo de la mort. Ces gens ont des excuses, Monsieur, et droit à plus d'un titre à notre admiration : ils dormaient trois heures par nuit depuis quatre ans, ils travaillaient somnambuliquement à la félicité du genre humain, ils palpitaient entre les mains du Dieu vivant. Tout cela, l'unique

distinguo de la mort, la main terrible du Dieu vivant, les furets dans le trou, vous l'avez lu entre les lignes dans les pense-bêtes de la petite antichambre, même si ça n'y est pas écrit noir sur blanc : noir sur blanc c'est écrit qu'il y avait en gros trois partis bien tranchés, les orthodoxes sous Robespierre, les modérés sous Danton, les exagérés sous Hébert, et c'est écrit que Robespierre pensait ceci, que Danton pensait cela, que Hébert pensait une troisième chose ; mais entre les lignes, Monsieur, vous à qui on ne la fait pas, vous avez lu et bien lu que Robespierre, Danton le bon et Hébert le mauvais, voulaient à d'infimes nuances près la même chose, c'est-à-dire une République plus ou moins juste et dans cette République le pouvoir, mais que la mort en eux (la fatigue et la mort, le Dieu vivant et la mort), voulait le gros couperet du distinguo. »(Michon, 2009, p.51)

L'interlocuteur du narrateur est toujours ce narrataire nommément nommé (Ce *Monsieur* éparpillé dans le roman et très explicitement désigné par le pronom *Vous* : « ...si vous préférez... », « Ces gens ont des excuses, Monsieur... », « ...mais entre les lignes, Monsieur, vous à qui on ne la fait pas, vous avez lu et bien lu que... »). Cette vieille technique narrative de s'adresser à un interlocuteur et notamment l'utilisation des pronoms « tu, nous, et vous » (en particulier depuis Diderot et Calvino) vise à faire participer le narrataire (et par ricochet, le lecteur) à l'action et au déroulement des événements. Mais chez Pierre Michon, elle sert en plus à justifier certains positionnements du narrateur(et partant de l'auteur) : celui par exemple d'attaquer, et dans un souci de réalisme, de prendre en même temps à témoin quelqu'un « à qui on la fait pas ». Cela contribue à affermir les prises de positions du locuteur-énonciateur premier sur les événements et les personnages, mais aussi sur l'Histoire.

Pour justifier ces jugements, le narrateur n'hésite pas à recourir à l'Histoire (« C'est écrit que ») et au grand Historien de la Révolution française (« comme le dit si hautement Michelet... »)

L'hétérogénéité énonciative est une caractéristique indéniable du texte narratif, même dans un texte homodiégétique tel que *Les Onze*<sup>55</sup>, comme dans cet exemple :

« Où en est la nuit, Monsieur ?

Mais elle n'a pas bougé. Ils sont toujours là tous les quatre dans nivôse dans cette sacristie que la lanterne carrée seule éclaire, vu que le feu est mort.[...] Corentin est toujours debout, il a fini de boucler le sac et le soupèse, il n'est pas encore devant la sacro-sainte toile des Onze, à vrai dire il n'y pense pas, il pense que c'est lourd, que c'est bien ; il pense à des sacs pareils jadis passant de la main de Marigny à la sienne, il pense à la beauté évanouie de maman-putain et à celle plus durable de l'or ; il pense que tout cela est une belle et payante farce. Il a le sourire du crocodile. Et Proli toujours assis dans le fauteuil radieux pense des choses semblables, mais du point de vue de celui qui paie [...] Bourdon est là aussi avec sans doute un sourire mauvais dans le noir, il n'aime pas les manières ci-devant de ce Corentin, il n'aime pas sa petite vieille perruque, il n'aime pas que sous la perruque Corentin lui ressemble un peu de visage, il le remettrait volontiers lui aussi au niveau de l'égalité, comme il le disait des clochers quand il voulait faire raser tous les clochers de France. Et Collot n'est pas dans Shakespeare, il est là. Il est pourtant un peu dans Shakespeare, nécessairement, parce que tout cela est nocturne, caravagesque ou shakespearien, crapuleux.[...] C'est à ce moment que Proli du fond de son fauteuil d'apparat l'arrête sèchement et reprend la parole. Il ajoute qu'il y a au contrat deux

---

<sup>55</sup> - On est parfois tenté de qualifier ce roman d'hétérodiégétique vu le sentiment qu'on a d'avoir affaire à d'autres instances narratoriales que ce « jeu » dominant.

clauses secondaires mais impératives, à quoi est tenu Corentin. Ce tableau, d'abord, il faudra le peindre dans le plus grand secret, comme on conspire, sans en aviser quiconque, et secrètement le garder jusqu'à ce qu'on le lui réclame. » (Michon, 2009, p.59)

Cet exemple reflète à merveille la polyphonie du texte romanesque : la scène représente quatre personnages : les paroles et les pensées de trois d'entre eux sont rapportées au discours indirect (lié et libre). Ainsi, le passage, partagé en plusieurs portions ou contenus propositionnels renvoie à plusieurs instances : celles du locuteur-énonciateur premier, de Corentin, Bourdon et de Prolé :

**L1E1** : « Où en est la nuit, Monsieur ? Mais elle n'a pas bougé. Ils sont toujours là tous les quatre dans nivôse dans cette sacristie que la lanterne carrée seule éclaire, vu que le feu est mort. [...] Corentin est toujours debout, il a fini de boucler le sac et le soupèse, il n'est pas encore devant la sacro-sainte toile des Onze, à vrai dire il n'y pense pas, [...] Il a le sourire du crocodile. Et Prolé toujours assis dans le fauteuil radieux pense des choses semblables, mais du point de vue de celui qui paie [...] Bourdon est là aussi avec sans doute un sourire mauvais dans le noir, [...] Et Collot n'est pas dans Shakespeare, il est là. Il est pourtant un peu dans Shakespeare, nécessairement, parce que tout cela est nocturne, caravagesque ou shakespearien, crapuleux. [...] C'est à ce moment que Prolé du fond de son fauteuil d'apparat l'arrête sèchement et reprend la parole. »

**Corentin** : « ...il pense que c'est lourd, que c'est bien ; il pense à des sacs pareils jadis passant de la main de Marigny à la sienne, il pense à la beauté évanouie de maman-putain et à celle plus durable de l'or ; il pense que tout cela est une belle et payante farce. »

**Bourdon** : « ...il n'aime pas les manières ci-devant de ce Corentin, il n'aime pas sa petite vieille perruque, il n'aime pas que sous la perruque Corentin lui ressemble un peu de visage, il le

remettrait volontiers lui aussi au niveau de l'égalité, comme il le disait des clochers quand il voulait faire raser tous les clochers de France. »

**Proli** : « Il ajoute qu'il y a au contrat deux clauses secondaires mais impératives, à quoi est tenu Corentin. Ce tableau, d'abord, il faudra le peindre dans le plus grand secret, comme on conspire, sans en aviser quiconque, et secrètement le garder jusqu'à ce qu'on le lui réclame. »

Dans l'exemple suivant, le discours du locuteur-énonciateur premier (« Je veux enfin vous redire ceci, Monsieur... ») est peuplé d'un autre contenu propositionnel qui renvoie à ce personnage-interlocuteur qui est Monsieur :

« Je veux enfin vous redire ici, Monsieur, la cause de la commande, sa petite raison nécessaire et suffisante, le dessein des commanditaires. Qui ils sont. Et je sais bien que vous l'avez lu, dans la petite antichambre, que vous êtes censé l'avoir lu — mais je vous connais, Monsieur, vous et vos semblables : vous allez tout de suite dans vos lectures à ce qui brille et dont on est avide, les jupes de maman-putain, le plumet, les louis d'or ; ou à ce qui est parfaitement mat et noir, la guillotine, Shakespeare ; mais les arguties politiques vous fatiguent, vous sautez tout cela. La grisaille théorique et historique, la lutte des classes et le panier de crabes, vous vous dites que tout cela vous le lirez demain. Et je sais bien que vous n'avez pas besoin de l'entendre, mais j'ai besoin, moi, de vous le dire. » (Michon, 2009, p.59)

Ce point de vue autre (autre que soi) qui peut exprimer un positionnement hétérodialogique, commence à partir du connecteur « mais » et est confirmé par le verbe « se dire » : « mais les arguties politiques vous fatiguent, vous sautez tout cela. La grisaille théorique et historique, la lutte des classes et le panier de crabes, vous vous

dites que tout cela vous le lirez demain ». Le pronom *Je* (« Et je sais bien que... » ) annonce la reprise de la narration par le locuteur-énonciateur premier ou le narrateur primaire. Cette scène est donc prise en charge par ce narrateur qui fait mention de l'avis du personnage dans l'espace de quelques lignes. Certains diront peut-être que l'emploi du connecteur « mais » est dans la foulée de l'argumentation du narrateur et par conséquent, attribuent cette portion de discours à ce dernier, mais nous pensons que ce bout d'énoncé « vous vous dites que... » et surtout l'emploi de « tout cela vous le lirez demain » est un argument assez solide qui peut fortifier notre choix.

Malgré la présence assez marquée du narrateur dans *Les Onze*, certaines scènes sont racontées et vues complètement à travers la perception des personnages. Ainsi dans cette scène, on constate une présence minimale du locuteur-énonciateur qui annonce une longue réflexion de Corentin sur son tableau et sur son ami Collot : le PDV de Corentin est annoncé par le verbe de perception « se dire » et se termine probablement par le verbe « se quitter » :

Corentin ne rit pas. Peut-être qu'il n'écoute pas Collot, mais il le regarde. Il se dit avec une sorte de joie que le zèle compatissant pour les malheureux et la plaine des Brotteaux, la table hospitalière et la lande de Macbeth, la main tendue et le meurtre, nivôse et avril, c'est dans le même homme. C'est dans Collot, un de ces onze hommes qu'il va peindre. Qu'il lui est donné de peindre. Il se dit encore que tout homme est propre à tout. Que onze hommes sont propres à onze fois tout. Que cela peut se peindre. Décidément non, il n'écoute pas Collot. Sa joie grandit. Sa joie sonne. Il écoute le souvenir des cloches. Il les entend quand elles s'ébranlent, quand elles croissent, quand elles sont à leur plein, quand elles décroissent. Quand elles s'arrêtent. Ses larmes de joie Collot ne les voit pas dans le noir, ou il

croit que c'est de froid. Il est trois heures de la nuit. Allons, il est temps de se quitter, Collot déjà va seller l'autre cheval. Il l'amène sous le porche, il tient la bride : le cheval, les deux hommes, parmi les cloches enclouées. La lanterne, ils l'ont éteinte. Ils s'embrassent. Ils ne se reverront plus. »(Michon, 2009, p.65) (c'est nous qui soulignons)

Il nous est très difficile d'attribuer catégoriquement la partie soulignée au L1E1, parce que la présence de *Déjà* (dans « Collot déjà va seller l'autre cheval. ») peut s'inscrire dans la continuité de la pensée de Corentin et de son argumentation. Ce qui est assez certain, c'est que le dernier énoncé au futur (« Ils ne se reverront plus. ») peut relever d'une quasi omniscience du narrateur qui annonce l'avenir des personnages et des événements.

### III. LECTURE ET INTERPRÉTATION

Après l'analyse énonciative des instances impliquées dans ce roman pseudo-homodiégétique de Pierre Michon, on constate qu'en dépit de la présence d'un locuteur-énonciateur actif dans la narration (ce locuteur-énonciateur confondu avec le narrateur assume bien les fonctions traditionnelles d'un roman : narrative, de régie, de communication, testimoniale et idéologique<sup>6</sup>), il est loin d'être le seul acteur de la scène d'énonciation et un ensemble non négligeable d'acteurs et d'actants contribuent également à la construction de la scénographie énonciative : les dires et les idées de ce locuteur-énonciateur est souvent imprégnés (et parfois contrecarrés) par ceux des autres énonciateurs dont les postures vont dans le sens (co-énonciation) ou à l'encontre de celles (sur- et sous-énonciation) du locuteur-énonciateur (narrateur) primaire.

---

<sup>6</sup> -Vincent Jouve, *La Poétique du Roman*, pp.26-27

La scénographie et son élément sans doute le plus important, à savoir la posture nous aident-elles à comprendre les rouages de l'énonciation romanesque :

« Scénographie et posture convergent ainsi pour souligner que l'énonciation est loin d'être un « processus vide ». Au contraire, étudier la manière dont l'énonciation se met en scène et détermine le sens du texte, étudier comment telle ou telle source assume ou n'assume pas la responsabilité des énoncés romanesques, ce sont là des activités interprétatives essentielles, même si cela nous contraint de sortir de la pure textualité, de traverser les frontières poreuses du roman et de son contexte, et de fouler les sols mouvants de la polyphonie énonciative. »(Raphaël Baroni, 2009 <sup>7</sup>)

L'analyse de la scénographie des *Onze* nous montre qu'on est face à un roman à hétérogénéité énonciative maximale, intensifiée notamment par des nombreux cas de PDV empathique, sur-énonciatif et sous-énonciatif, mais aussi par des portions de phrases ironiques qui inondent le texte. La présence des instances énonciatives-narratives multiples ne fait donc aucun doute. Cela étant, on est face à un locuteur-énonciateur premier ultra-rusé qui usant des stratégies diverses dans l'énonciation de son récit, nous laisse croire aussi à un effacement énonciatif en laissant s'exprimer d'autres instances et PDV mais qui souvent, semble-t-il, se réserve le droit de dire dernier mot.

Les cas de postures, positionnements et de positions sont très nombreux, d'où la fréquence et la prégnance indéniables des PDV (co- et anti-orientés) qui pullulent la scène d'énonciation. Par ailleurs, c'est un roman à une forte argumentativité implicite, soutenue par le procédé d'ironie, ce qui exclut par là même toute unicité énonciative, mais qui en même temps, nous complique la

---

<sup>7</sup> -Le texte sur *Vox Poetica* ne porte pas de numéros de pages.

tâche de proportionner mathématiquement la part d'implication précise des instances énonciative.

### **Conclusion**

La dynamique narrative des *Onze* est mue et fortement influencée par sa scénographie énonciative : l'existence de plusieurs niveaux d'énonciations ou du moins des énonciateurs multiples ne fait guère de doute : le locuteur-énonciateur premier (le narrateur) en syncrétisme ou en discordance avec les autres énonciateurs fait avancer son récit de ce tableau (et en filigrane, celle de la Révolution française), mais sa version des faits est contestée ou du moins nuancée par les autres instances énonciatives. Cette contestation n'est jamais tranchée et on assiste à une porosité des instances à travers les rapports mêlés et complexes des énonciateurs pour la construction des PDV (postures énonciatives), à travers les techniques de redoublement et de dédoublement (positionnements autodialogiques et hétérodialogiques) et les différentes manières dont les choses et les objets de discours sont envisagées (positions énonciatives).

La scénographie énonciative des *Onze* remet en question la position dominante du narrateur michonien (locuteur-énonciateur premier) et révèle le jeu compliqué des instances narratives qui participent (avec une force inégale, bien sûr) à la dynamique communicationnelle et énonciative. Nous ne minimisons certes pas les ruses du narrateur donnant l'impression de s'effacer de la scène, mais faisant des yeux en coulisse.

### **Bibliographie**

#### **I. Ouvrages :**

- MICHON Pierre, *Les Onze*, Verdier, Collection jaune, avril 2009, Edition au format Epub du roman : *z-lib.org*
- JOUVE Vincent, *La Poétique du Roman*, Armand Colin, Paris, Collection Campus, 2<sup>ème</sup> édition revue, 2001.

**II. Articles :**

- BARONI Raphaël, « Regarder le monde en face ? », *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance du temps*, Paris, Editions du Seuil, février 2009. Texte disponible sur le site : [https://vox-poetica.com/t/articles/baroni.html#\\_ftn\\*\\*](https://vox-poetica.com/t/articles/baroni.html#_ftn**)
- LHAFI Sandra, « Alain RABATEL (2017), *Pour une lecture linguistique et critique des médias. Empathie, éthique, point(s) de vue* », *Communication* [En ligne], vol. 36/1 | 2019, mis en ligne le 16 avril 2019, consulté le 30 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/communication/9423> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/communication.9423>
- Article I. MAINGUENEAU Dominique, « Argumentation et scénographie », In *DISCOURS ET EFFETS DE SENS Argumenter, manipuler, traduire*, Carmen Pineira-Tresmontant (dir.), Artois Presses Université, Arras, 2015, p. 71-85**
- Publication sur OpenEdition Books : 24 juin 2020, <https://books.openedition.org/apu/7013?lang=fr>**
- MEIZOZ Jérôme, « Scénographie », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/168-scenographie>, page consultée le 21 décembre 2023.
- PERRIN Laurent, Ironie : <https://laurentperrin.com/lironie-mise-en-trope-du-sens-des-enonces-hyperboliques-et-ironiques/19/>
- RABATEL Alain, « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur », *TRANEL. Travaux Neuchâtelois de Linguistique*, Institut des sciences du langage et de la communication (Neuchâtel, Suisse), 2012, 56, pp.23-42. halshs-00769273
- RABATEL, Alain, (2016), « L'énonciation problématisante : en dialogue avec *Le Royaume* d'Emmanuel Carrère », *Arborescences*, (6), 13–38, <https://doi.org/10.7202/1037502ar>

-RABATEL Alain, « Points de vue et narration dans *La Mère Sauvage* de Maupassant : regard froid, passions chaudes », Synergies *Pays Riverains de la Baltique*, n°5 - 2008 pp. 105-128