



Study of the self-destructive impulse through the representations of inner discourse: the case of the self-reflexive character of *Nocturnal Harmony*

Samira Ahansazsalmasi ¹  0009-0004-8412-7603 Mahdi Afkhami Nia ²  0000-0002-8729-8721

Mohammad-Hossein Djavari ³  0000-0001-6352-2752

1. Department of French Language and Literature, Faculty of Persian and Foreign Languages, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail : samiraahansaz@yahoo.fr
2. Department of French Language and Literature, Faculty of Persian and Foreign Languages, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail : afkhaminia@yahoo.fr
3. Department of French Language and Literature, Faculty of Persian and Foreign Languages, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail : mdjavari@yahoo.fr

Article Info

ABSTRACT

Article type :

Research Article

Article history :

Received : 03 September 2023

Received in revised form : 17 November 2023

Accepted : 29 November 2023

Published online: August 2023

Keywords :

Reza Ghassemi,

enunciative analysis,

« Nocturnal harmony »,

auditory perception, self-

destructive impulse

The textual representation of inner discourse reveals fairly the fragmentation of our perception of the world, as it integrates some pieces of thoughts into the fabric of verbal language. As one of the remarkable features of literary modernity, interior discourse is witnessed in contemporary time as the privileged method of expressing the identity crisis which is applied by the new generation of writers such as Reza Ghassemi. Translated into French by Jean Flores (2001), *Nocturnal Harmony* emerges the psychological tensions of the modern man by verbalizing inner conflicts of an Iranian artist who is put at the heart of the story. To access the foundation of his psychological tensions, it seems important to examine the various modalities of character's inner discourse in the text. For this purpose, the present article provides a brief overview of some variants of inner discourse in *Nocturnal Harmony*, which focuses particularly on the self-destructive impulses of the narrator-character.

Cite this article : Ahansazsalmasi, Samira; Afkhami Nia, Mahdi & Djavari Mohammad Hossein. "Étude de la pulsion autodestructrice à travers des représentations du discours intérieur: Cas du personnage autoréflexif d'*Harmonie nocturne*". *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, 2023, 19, 37, 263-286, -.DOI : <http://doi.org> doi : 10.22129/plume.2023.424301.1268



Étude de la pulsion autodestructrice à travers des représentations du discours intérieur : cas du personnage autoréflexif d'*Harmonie nocturne*

Samira Ahansazsalmasi ¹  0009-0004-8412-7603 Mahdi Afkhami Nia ²  0000-0002-8729-8721

Mohammad-Hossein Djavari ³  0000-0001-6352-2752

1. Département de langue et littérature françaises, Faculté de littérature persane et langues étrangères, Université de Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail : samiraahansaz@yahoo.fr
2. Département de langue et littérature françaises, Faculté de littérature persane et langues étrangères, Université de Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail : afkhaminia@yahoo.fr
3. Département de langue et littérature françaises, Faculté de littérature persane et langues étrangères, Université de Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail : mdjavari@yahoo.fr

Article Info	Résumé
Type d'article : Recherche originale Date de réception : 03 Septembre 2023 Date de révision : 17 Novembre 2023 Date d'approbation : 29 Novembre 2023 Publié en ligne Août 2023	La mise en scène textuelle du discours intérieur dévoile en quelque sorte le morcellement de notre perception du monde, dès qu'il intègre les bribes de pensées nues dans le tissu du langage extériorisé. Comme un trait marquant de la modernité romanesque, le discours intérieur se fait le mode privilégié d'expression de la crise d'identité à l'époque contemporaine, foncièrement mis en pratique par une nouvelle génération d'écrivains parmi lesquels figure le nom de Reza Ghâssemi. Traduit en français par Jean Flores (2001), <i>Harmonie nocturne</i> sert à dénoncer les tensions psychiques de l'homme moderne, par une verbalisation des conflits intérieurs d'un artiste-peintre iranien autour duquel se tisse toute une série de réflexions. Pour accéder aux fondements des tensions psychiques du narrateur-personnage, il nous semble important d'examiner les diverses représentations de son discours intérieur dans le texte. Le présent article fournit un bref aperçu des variantes discursives du langage intérieur dans <i>Harmonie nocturne</i> , lesquelles se portent particulièrement sur la tendance autodestructrice du personnage ghâssemite.
Mots-clés : <i>Reza Ghâssemi, analyse énonciative, « Harmonie nocturne », perception auditive, pulsion autodestructrice</i>	

Cite this article : Ahansazsalmasi, Samira; AfkhamiNia, Mahdi & Djavari Mohammad-Hossein. "Étude de la pulsion autodestructrice à travers des représentations du discours intérieur: cas du personnage autoréflexif d'*Harmonie nocturne*". Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises, 2023, 19, 37, 263-286, -.DOI : <http://doi.org/doi : 10.22129/plume.2023.424301.1268>



C'est à la philosophie antique que remonte l'intérêt pour la *réflexion introvertie*, ou dans un sens plus médical, pour l'*endophasie* (Bergounioux, 2001a : 4). Ancrée dans l'approche socratique d'une voix intérieure divine, la question du langage intérieur est amplifiée grâce aux réflexions menées sur ses modalités d'expression et intégrée, au cours des siècles, au sein des diverses sciences humaines (Bergounioux, 2010 : 9). Les réflexions sur les soubassements d'une pensée sans expression seront approfondies, à la fin du XIX^{ème} siècle, grâce à une nouvelle conception de la vie mentale, présentée par Victor Egger (1881) dans sa thèse sur *La Parole intérieure*. Le critique met l'accent sur un dialogue intérieur, présent à notre insu, qui joue un rôle déterminant dans le développement de la conscience de soi et constitue une part significative de notre expérience mentale quotidienne (Pouzoulet, 2012 : 1).

C'est particulièrement vers la fin du XX^{ème} siècle, à l'entrée de l'époque postmoderne que Lev S. Vygotsky propose dans son dernier livre, *Pensée et langage* (1985), une étude linguistique sur le langage intérieur mettant en avant ses particularités syntaxiques ainsi que sa tendance à l'abréviation et à la condensation (Friedrich, 2001 : 66). Les travaux effectués par Vygotsky sur les fondements du langage intérieur favorisent l'élargissement des études linguistiques sur la *subjectivité intériorisée* (Rabatel, 2001 : 76) dont l'aspect communicationnel sera approfondi par un réseau de linguistes contemporains, à savoir, Gabriel Bergounioux, Gilles Philippe et Alain Rabatel qui se focalisent essentiellement sur le processus de la verbalisation de la parole intérieure (PI).

Selon Bergounioux, la particularité qui distingue la parole intérieure, ou ce que les psychanalystes connaissent pour la *voix mentale*, de la parole articulée, c'est son inaptitude à « l'objectivation

acoustique » (Bergounioux, 2001b : 106). Pourtant, même si la parole intérieure manque de la qualité de communication directe avec l'autre, elle est conçue par l'homme pour une forme de confirmation de son existence dont l'approfondissement exige « la conception d'une vie d'esprit conçue comme un continuum de verbalisation » (*Ibid.* : 107). Autrement dit, la *pensée verbale* est considérée par le linguiste comme une manifestation des forces intérieures et des intuitions de l'homme qui orientent son appréhension du monde (Bergounioux, 2001a : 19).

Dans son travail sur les *Chemins de la liberté* de Jean-Paul Sartre, Gilles Philippe (1996) présente deux pôles importants du discours intérieur : le premier pôle est de nature cognitive et met l'accent sur la réflexion individuelle et l'appréhension personnelle du monde, tandis que le deuxième pôle, de nature communicationnelle, souligne la volonté de développer les communications intersubjectives. D'après Gilles Philippe, ces deux pôles ne sont nécessairement pas exclusifs, et on peut rencontrer une co-occurrence des aspects cognitifs et communicationnels dans le discours intérieur (Philippe, 1996 : 133).

Dues particulièrement à Alain Rabatel, les nouvelles théories de l'analyse du discours sont développées dans *La construction textuelle du point de vue* (1997) où le linguiste met en avant les implications linguistiques du point de vue (PDV) aussi bien que ses implications narratologiques. Rabatel soutient l'idée selon laquelle l'expression de la subjectivité est indissociable de la question du PDV parce qu'elle est susceptible de dévoiler les évaluations du sujet sur les référents donnés (Rabatel, 2008 : 21). Le linguiste insiste plus particulièrement sur la nature autodialogique du langage intérieur en affirmant que « ... , si le discours est dialogique par définition, la PI l'est tout autant, dans la mesure où elle ajoute la dimension auto-dialogique à

l'hétéro-dialogisme foncier du langage » (Rabatel & Masi, 2020 : 211). Autrement dit, le sujet de conscience peut entrer dans une interaction avec soi comme s'il s'engageait dans un dialogue avec un interlocuteur. Cette auto-interaction peut prendre la forme d'un conflit intérieur, où de multiples perspectives tendent à s'exprimer, sinon à se confronter. Ce qui peut favoriser une réflexion auto-analytique, permettant au sujet d'examiner les perceptions possibles sur l'objet perçu et de réguler ses sentiments et ses réflexes à travers une évaluation objective.

Au cours des dernières décennies, les travaux effectués par Rabatel sur la construction du PDV ont servi de supports pertinents aux préoccupations de la linguistique énonciative, et ont favorisé le développement des nouvelles approches d'analyse du discours.

Quelle que soit la nature du discours dans un texte littéraire, toute expression de la subjectivité est inévitablement associée au concept du PDV. Effectivement, les réflexions de l'homme se définissent au fond comme l'expression intériorisée d'une observation, ou d'un point de vue qui n'atteint nécessairement pas le niveau de l'expression verbale et se fixe plutôt au niveau de la pré-verbalisation. Selon la formule de Rabatel, le PDV concerne par définition « une forme générale d'expression de la subjectivité d'un sujet » (Rabatel, 2003a : 8) qui se caractérise dans la référenciation de l'objet perçu. La raison pour laquelle, dans l'étude des perspectives narratives (Afkhami Nia M., Djavari M-H., Mohammadi-Aghdash M. & Ahansaz Salmasi, S., 2021) il est essentiel de distinguer dès le départ le sujet percevant et l'objet perçu en vue d'étudier ensuite la nature de la perception.

Selon l'approche de la linguistique énonciative, tout texte est interactionnel du fait qu'il adopte une nature essentiellement dialogique. Mikhaïl Bakhtine (1968), dans son article sur l'*Énoncé*

dans le roman met en avant l'idée selon laquelle chaque énoncé est influencé par les voix et les discours des autres, et qu'il contient en soi des échos de conversations passées et des anticipations sur les interactions futures (Bakhtine, 1968 : 132). Pareillement, *Harmonie nocturne* (2001) de Reza Ghâssemi met en scène les multiples strates du point de vue d'un narrateur homodiégétique qui ne se borne pas à l'analyse des problèmes liés à son séjour en France, ce qui prend parfois la forme d'une auto-critique, mais y mêle également les bribes du passé pour éclairer davantage ses lecteurs sur les fondements de ses tendances autodestructrices, mises à nu dans le récit à travers les diverses modalités de l'expression du soi.

L'histoire se situe dans le Paris des années 1990 au sein d'un immeuble ancien dont la structure est appréhendée en fonction des tensions intérieures du narrateur-personnage (désormais N-P). Ce monde en déchéance qui regroupe les exilés iraniens et les immigrés de diverses origines, retrace la vie des habitants à travers la vision cauchemardesque du héros-narrateur anonyme. Profondément affecté par une expérience traumatique à l'adolescence qui se rapporte à une première prise de conscience de la mort, le N-P entre dans un conflit irréconciliable avec un moi sous-jacent qui porte en lui un malaise intérieur. Dès lors, le lecteur assiste à une argumentation entre les différentes instances psychiques du 'je' qui se déploient dans le cadre du discours intérieur du personnage. Cette auto-argumentation qui témoigne d'une pulsion masochiste-autodestructrice se rapporte à un trauma psychique en relation avec l'histoire antérieure du sujet qui est marquée par un dynamisme tout au long du processus traumatique (Bertrand, 2002 : 104).

D'une part, hanté par les valeurs et les contenus de la culture cible, et d'autre part « l'otage du pouvoir brûlant du passé » (Ghâssemi, 2001 : 146), le moi se retrouve dans une situation de

conflit, déchiré entre les données du conscient et les pulsions inconscientes. Cet état auquel Sigmund Freud attribue le nom de « fixation au traumatisme » (Freud, 1920 : 13) est lié à un stade particulier du *développement psychosexuel*, où le sujet est fortement influencé par des expériences traumatiques (*Ibid.*). La fixation du personnage à un stade antérieur de sa vie en raison d'un trauma (la perte de la femme aimée) a entraîné chez lui certains troubles psychiques qui ont laissé une empreinte persistante sur sa personnalité, donnant naissance à une *force intérieure destructrice*. Freud a avancé l'idée selon laquelle le masochisme, c'est-à-dire le plaisir lié à la souffrance, est fortement révélateur de la pulsion de mort. Étant une expression primaire de cette pulsion, le masochisme implique une sorte de tendance autodestructrice et entraîne chez le personnage un penchant à l'effacement du soi. (Ribas, 2009 : 996).

Pour explorer les enjeux de la vie et de la mort chez le personnage ghâssemitte, il est important d'étudier le fonctionnement du discours intérieur dans le roman, à travers une exploration des unités lexicales, des procédés grammaticaux et des structures syntaxiques qui sont développés autour de la pulsion autodestructrice. Notre recherche va éclairer dans quelle mesure l'étude des enjeux énonciatifs du discours intérieur, basée sur les concepts élaborés par Alain Rabatel, permet-elle d'appréhender le processus de la construction du sens dans la perspective d'un exilé traumatisé.

Selon Rabatel, l'étude des marquages du langage intérieur doit se réaliser sous une approche énonciative centrée sur l'analyse de la structure lexico-syntaxique qui contribue à l'actualisation du contenu discursif (Rabatel, 2001 : 84-85). S'appuyant sur les théories de l'analyse énonciative proposées par Alain Rabatel, nous allons étudier les extraits choisis selon les principes suivants : a) Définir les frontières entre l'expression de la subjectivité (second plan) et le

développement événementiel (premier plan); b) Faire la distinction entre le locuteur (instance locutive) et l'énonciateur (instance du PDV), afin de mettre en lumière les diverses modalités d'expression de la subjectivité dans le roman de Ghâssemi; c) Différencier les multiples occurrences du je (je-narrant et je-narré) en vue d'élucider la dimension argumentative du discours intérieur chez le personnage ghâssemite.

1-La mise en abyme au service de la pensée réflexive

La *mise en abyme* est un procédé narratif introduit par André Gide (1939) dans son *Journal 1889-1939*, où il le définit comme l'intégration des formes autoréflexives au sein des créations artistiques. Les œuvres littéraires se servent du procédé de la mise en abyme en vue de créer des effets de distanciation et de réflexivité, en incitant le lecteur à prendre du recul par rapport au récit-cadre (enchâssant) et à réfléchir sur les différents niveaux de signification présents dans le récit enchâssé.¹

De nombreux écrivains contemporains ont montré de l'intérêt pour la mise en scène de ce procédé littéraire, parmi lesquels figure le nom de Reza Ghâssemi. Particularité distinctive de l'œuvre ghâssemite, la mise en abyme est utilisée pour créer un effet de suspense dans un roman où le récit s'articule autour de la création d'un livre avec lequel il partage un noyau sémantique commun, porté essentiellement sur la question de l'exil. L'exil est une expérience traumatisante qui pourrait entraîner chez l'individu certains troubles psychiques tels que l'anxiété, la dépression ou le stress post-traumatique. Exposé aux aléas du nouveau monde, le personnage de Ghâssemi se trouve hanté par une crise d'identité qui met en défaut l'intégrité du moi. Ses efforts pour s'intégrer dans un nouveau

¹ Voir Meyer-Minnemann & Schlickers, 2010, *La mise en abyme en narratologie*.

contexte socioculturel ont une incidence sur sa lutte intérieure avec son ombre.

Mon affrontement avec mon ombre avait tellement trainé en longueur qu'une fois, d'ailleurs, délivré d'elle, je m'étais accoutumé à l'affrontement en soi et cela était devenu ma raison de vivre. D'autant que je portais maintenant sur le corps une tête qui avait si peu à voir avec moi que son étrangeté n'avait rien à envier à celle de mon ombre. (Ghâssemi, 2001 : 198)

Confronté à une nouvelle réalité sociale, culturelle et linguistique, le N-P se résout à transcrire le procès d'émergence de ses troubles psychiques dans le cadre d'un roman auto-fictif dont nous donnons un extrait ci-dessus. En fait, la tête étrangère que le personnage porte sur son corps se rapporte à la question de la dépersonnalisation. Déconnecté de la réalité du moi et risquant l'aliénation interne, le personnage développe une pulsion autodestructrice qui est métaphorisée dans le texte par sa confrontation persistante avec son ombre. Cette lutte intérieure est une modalité d'affirmation du soi et de son existence chez un homme qui se trouve en décalage avec les attentes culturelles de son nouvel environnement. *Harmonie nocturne* se justifie particulièrement par cette imbrication de la pulsion autodestructrice et de la création artistique qui se fait l'expression des désirs refoulés d'un homme expatrié. Les traumatismes psychiques du narrateur, notamment caractérisés par ses problèmes d'insomnie, s'enracinent profondément dans un passé dont il se sent incapable de se détacher. Impuissant face à cette emprise, il ressasse éternellement les vestiges du passé qui provoquent chez lui une « déambulation intérieure » (Rabatel, 2008 : 298) :

C'est le passé qui, la nuit, se glisse sous vos draps. Vous lui tournez le dos, vous le voyez qui vous fait face. Vous enfoncez votre tête dans l'oreiller, vous l'y voyez entassé. C'est comme une ombre,

pire même : éteignez la lumière, l'ombre n'est plus; mais le passé est avec vous dans le silence et les ténèbres. Moi qui ne peux sceller mon néant, moi, l'otage du pouvoir brûlant du passé... (Ghâssemi, 2001 : 146).

L'extrait situe le lecteur sur le plan de la subjectivité, où le « je »-narrateur dénonce, sous une image métaphorique, les défis rencontrés par un exilé lors de son intégration dans un nouvel environnement socioculturel. Les énoncés sont articulés d'un point de vue dialogique à l'adresse d'un « vous », permettant au narrateur de faire passer sa condition d'exilé pour une expérience générale (en témoigne l'emploi récurrent du présentatif 'c'est'), partagée entre ceux dont la psyché est profondément hantée par la cicatrice de l'exil.

En tant qu'écrivain du récit qu'on est en train de parcourir, le personnage focal restera anonyme pour une grande part de l'histoire et son prénom ne sera divulgué qu'une seule fois dans une note du journal de son beau-père décédé, adressée directement au narrateur : « Sur la première page de son journal, il avait écrit en calligraphie *chékasteh*²: "À mon tendre gendre M. Yadollah, Puisse-t-il vivre longtemps !" » (*Ibid.* : 135). L'anonymat prend, en fait, une signification symbolique chez le personnage ghâssemite ou ce que Hamon connaît pour le héros problématique (Hamon, 1972 : 86); il représente une condition humaine particulière tout en permettant au narrateur de généraliser son expérience et de partager, en tant que représentant d'une catégorie sociopolitique précise, le parcours de la quête du sens chez les exilés.

2- Émergence de la pulsion autodestructrice dans les représentations du discours intérieur

² Un style de la calligraphie persane.

Tout au long du récit, le roman laisse sourdre une menace à travers les sentiments mêlés du je-narré qui se situe dans le contexte d'avant-violence. Sous l'approche de la linguistique énonciative, le 'je' peut assumer différents rôles en fonction du contexte interactionnel dans lequel il se trouve : il peut assumer le rôle du narrateur, auquel Rabatel attribue le nom du *je-narrant*; ou prendre en charge le rôle du narrataire, désigné par le linguiste comme le *je-narré* (Rabatel, 2001 : 86). Prenons l'exemple suivant pour bien montrer le décalage entre les différentes occurrences du 'je'.

Pourquoi maintenant ? Un mois et deux jours exactement après la nuit de l'incident ? Pourquoi n'étais-je pas venu le soir même ? Il aurait fallu au moins avertir la police. Quelle erreur! J'avais laissé l'incident distiller son poison, et maintenant que, débordant de frayeur, je me trouvais au seuil de la folie, j'avais dévalé l'escalier pour faire part au propriétaire de ce que j'aurais dû lui dire le soir de l'incident au lieu d'en arriver là. (Ghâssemi, 2001 : 23)

Le spectacle se joue sur la scène où le personnage, terrorisé, se précipite à la porte du propriétaire pour l'avertir d'un éventuel désastre immanent. La partie mise en italique dans l'extrait est évocatrice d'un discours autodialogique où le je-narrant argumente avec une autre occurrence du 'je', le je-narré, à travers une série de propositions interrogatives à valeur dépréciative. Ces propositions se poursuivent par un énoncé à modalité exclamative (*Quelle erreur!*) qui sert à transcrire les conflits intérieurs du personnage (ses regrets) et les jugements qui les accompagnent tout en traduisant l'expressivité de la situation dans laquelle il se trouve. Cette interaction autodialogique sera ensuite interrompue par un texte au premier plan (au plus-que parfait et à l'imparfait anaphorique) qui met en relief le lien direct établi entre le passage du temps et le rapprochement de l'incident. Combettes a procédé à la définition des

frontières entre *premier plan et second plan*³, les notions qui, selon sa formule, renvoient respectivement au récit, en tant que développement des événements, et au monologue intérieur, comme *l'expression interactionnelle* d'un défilement continu de pensées (Combettes, 1992 : 112; cité par Rabatel, 2008 : 85). Au cas présent, le N-P déforme le contenu événementiel par l'investissement de la charge affective et émotionnelle. La raison pour laquelle dans l'œuvre ghâssemitte « l'ingrédient crucial [...] ne réside pas dans les séries d'actions narratives en elles-mêmes, mais dans leur surcharge expérientielle (émotionnelle et évaluative) » (Fludernik, 2018 : 72; cité par Vultur, 2021 : 9).

Outre le développement événementiel, surchargé de l'expression affective du 'je' du personnage, qui se résume essentiellement dans les chapitres impairs, les chapitres pairs sont consacrés au développement d'un univers fictif qui se centre essentiellement sur les dialogues entre un écrivain-peintre assassiné par un coup de poignard dans le dos et deux agents investigateurs fictifs, Faust de Murnau et Acolyte-Latéral⁴, lesquels sont mobilisés pour dénoncer la dimension cachée de la vie du personnage-victime. Dès le deuxième chapitre, le lecteur se trouve dans un contexte spatio-temporel étrange où les éléments du décor (la chambre d'interrogatoire) aussi bien que l'éclairage de la scène (une lumière oblique) contribuent à la théâtralisation du texte :

³ « Dans des œuvres romanesques, l'opposition des plans, correspondant en fait à la distinction action/perception [...] ou à la différence réflexions successives/contenus des réflexions, pourra se trouver utilisée pour traduire le point de vue d'un personnage. » (Combettes, 1992 : 112 ; cité par Rabatel, 2008 : 85).

⁴ Titres attribués par la victime à deux investigateurs qui symbolisent Nakir et Monkar, créatures surnaturelles, lesquelles, selon la conviction musulmane, apparaissent après la mort de l'homme pour lui poser des questions.

Je ne rêvais pas. J'en étais sûr. Car je sentais le couteau planté dans mon dos. Et aussi l'odeur du sang coagulé sur le corps. Cette lumière oblique, d'où donc venait-elle?

Il ressemblait étrangement à Gary Cooper. Seule différence, ce n'étaient pas ses cheveux : les siens étaient à la fois longs et un peu emmêlés. La lumière oblique éclairant la moitié droite de son visage lui conférait une expression hallucinante qui, vaguement m'évoquait le cinéma expressionniste allemand – plus précisément le *Faust* de Murnau⁵. (Ghâssemi, 2001 : 18).

Le passage débute par la subjectivité du je-narrataire, situé dans le contexte passé, (verbes à l'imparfait : rêvais, étais, sentais, venait), qui est représentée à travers le PDV du je-narrant. Placé dans un contexte fantastique, le personnage s'éveille à son corps poignardé et se trouve dans une pièce d'interrogatoire devant deux agents investigateurs qui fouillent dans les détails les plus triviaux de sa vie passée. La stratégie comportementale du personnage consiste, en l'occurrence, à éluder toute possibilité de se faire l'objet de l'accusation par un *suicide détourné* dont la réalisation exige l'implication d'un nouvel agent d'action :

Quand il s'avéra, avec l'agression de Prophète contre Seyyed, que j'étais le voisin, mur à mur, d'un malade atteint de paranoïa, je commençais directement et indirectement à manipuler son esprit. (*Ibid.* : 198).

Doté d'un caractère troublant, Prophète se situe au centre d'intérêt du narrateur, dès son apparition dans l'histoire. Son état psychique particulier va fournir au N-P l'occasion de manipuler son esprit au point de le transformer en gérant du châtiment qu'il-narrateur croit

⁵ Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) réalisateur et scénariste allemand, fait une interprétation de *Faust* de Goethe tout en réalisant un film muet qui met en scène les souffrances de son protagoniste.

mériter. Faust de Murnau confirme cette intention du N-P à exploiter le risque potentiel de la mort : « Vous avez tout fait, non, pour qu'un autre vous tue ! Vous n'en étiez pas seulement capable ! » (*Ibid.*). Ainsi, la mort perd son statut de contrainte et prend une forme intentionnelle, orientée par le personnage :

Combien je fus soulagé ce soir-là. Je me disais :

*Est-ce donc la mort que cela ? Cette rôdeuse douceur ... ?*⁶

Las ! Mes rêveries de ce soir-là, comparées à ce qui advint pour de bon ! (*Ibid.* : 26)

Le texte présente la parole intérieure du personnage, qui porte sur le concept de la mort. Le premier énoncé qui se situe dans un contexte passé met le *je-narrant* à la source de la parole. Celui-ci représente une expérience unique vécue dans le passé par le *je-narré* (une autre occurrence du *je*). Il explique comment la terreur qui hantait autrefois le *je-narré*, est atténuée lors d'une expérience particulière⁷ où, frappé d'une illumination fulgurante, celui-ci est arrivé à faire la paix avec la mort. En tant que notion conflictuelle de la trame narrative, la mort fonctionne comme un élément mobile qui prend forcément des tournures différentes tout au long du récit. Oscillant entre les pôles positif et négatif, la mort est tantôt

⁶ Jules Supervielle (1991), *Gravitations* (Le Survivant), Paris, Gallimard.

⁷« Le soir où, dans le village de Doust-Mohammad, nous avons pris place sur cette terrasse de terre battue, de toutes parts environnée de désert et de nuit, lorsque Bahrâm Naruï, s'accompagnant de son rebab, entonna des mélodies dans une langue dont je ne comprenais pas un traître mot et qui me prolongèrent, fiévreux, étourdi et envoûté au sein de la langueur nocturne des étoiles, au point que j'eus l'impression d'être mort et que, loin d'émaner de la voix enchanteresse d'un barde baloutche, oui, ces sons provenaient bel et bien de Nakir et Monker, les deux anges du Jugement, qui me donnaient lecture du registre de mes œuvres. L'un en musique et l'autre en paroles. Je n'y découvrais ni admonestation ni même réprobation. S'ils comptabilisaient mes péchés, ce n'était pas pour me blâmer. Toujours les guidait la compassion, car, disaient-ils, « il avait commis un faux pas, mais non point par ignominie ; il était sorti de la voie de rectitude, mais non point par volonté délibérée. » (Ghâssemi, 2001 : 25-26)

repoussée, tantôt désirée, tantôt méprisée et tantôt vénérée. Dans le fragment susmentionné, la déesse de la mort, ayant modifié sa nature terrifiante, s'avère comme une source d'apaisement.

Essentiellement autodialogique, le deuxième énoncé se cantonne dans le domaine de la cognition. Il faut pourtant noter que le savoir du narrateur ne dépasse pas, à ce niveau, celui du personnage. Le passage « Est-ce donc la mort que cela ? Cette rôdeuse douceur ... », emprunté à un poème de Supervielle indique une évocation inattendue de la valeur cognitive qui fait preuve d'une *tendance autodestructrice satisfaisante*. *Le Survivant* constitue effectivement une source d'inspiration pour l'écrivain persan. A l'exemple du « noyé » du *Survivant*, le personnage d'*Harmonie nocturne* vit une expérience de l'entre-deux, entre le phantasme et le réel, entre la vie et la mort.

Le présentatif « c'est » (apparu sous la forme inversée : « est-ce ? ») qui s'emploie, du point de vue sémantique, pour affirmer la vérité du contenu articulé, révèle en fait le PDV d'un énonciateur enchâssé (je-narré) qui tente de généraliser son idée en se retirant de l'acte de l'énonciation⁸. L'adverbe « ainsi », fonctionne comme un cataphorique dont le référent sémantique se trouve dans l'énoncé suivant (cette rôdeuse douceur) où l'adjectif « rôdeuse » donne une allure suspecte à la nouvelle impression de la mort. La structure exclamative pose l'existence d'un PDV, d'une voix vive, qui porte un jugement de valeur dépréciative sur ses propres présupposés au sujet de la mort. Par un regard éloigné, l'instance narratrice fait l'analyse des deux positions antinomiques qu'elle prend par rapport au concept de la mort. La prise en défaut des hypothèses primaires et des conjectures incertaines, lors de l'expérimentation du fait, contraint le je-narrant à reconsidérer ses premiers jugements en

⁸ Voir Rabatel, 2004, sur les effets de l'effacement énonciatif.

matière de la mort. L'emploi de l'adverbe modalisateur « Las », tout en traduisant le regret du sujet, témoigne de ce changement de la conception.

3- Étude des perceptions auditives dans leurs rapports avec la pulsion autodestructrice

L'appréhension du monde et la construction du savoir se réalisent par le biais des diverses perceptions sensorielles développées chez l'individu tout au long de son existence. La perception est *un processus cognitif particulier* à travers lequel le sujet se renseigne sur le monde extérieur (Wierzbicka, 1980). Tout en établissant des « liens entre observable, pensable et dicible » (Rabatel, 2003b : 18), le sujet de conscience présente une définition multidimensionnelle du monde qu'il actualise en fonction de son propre système de valeurs. Autrement dit, la perception visuelle et la saisie auditive fusionnent dans un niveau supérieur avec les données de la subjectivité avant de préciser les contours de l'événement aperçu. Il s'ensuit que le passage de la perception à la langue est marqué par la polyphonie, par un dialogisme qui se fait entre les conceptions divergentes de l'énonciateur et des co-énonciateurs d'un acte de langage⁹.

Effectivement, l'étude des données de la perception auditive se focalise essentiellement sur le *stimulus*, c'est-à-dire l'événement sonore et ses effets sur la construction de la trame narrative plutôt que sur la *source stimulus*, entité produisant ces effets. L'importance accordée, dans les études littéraires, à la sensibilité auditive s'enracine dans le fait qu'elle s'avère susceptible de renseigner le sujet percepteur sur la structure interne de l'événement aperçu. Selon la formule de Iouri Lotman (1970), sémioticien soviétique, auteur de *La Structure du texte artistique*, le système littéraire est apte à transmuier le bruit, en tant qu'*élément perturbateur*, en source

⁹ Cf. *Cahiers de praxématique*, n° 41.

informative à *effet proliférant* (Sammarcelli, 2004 : 230). Autrement dit, le bruit ne se borne pas à sa fonction perturbatrice et prend également un rôle informatif dans le contexte narratif. Quant à l'*Harmonie nocturne*, le fond sonore trouve une envergure particulière, dès le titre. L'harmonie des bois qui traverse les planchers, dérangeant le sommeil du narrateur, traduit, en fait, les tensions intérieures d'une personnalité psychopathe fortement sensible à l'aspect sonore de son environnement.

A chaque rouleau de Fereydoune, les planches se mettaient à gémir, réveillant Bénédicte. Les échanges entre bois dans les chambres de Fereydoune et de Bénédicte amenaient certains locataires à ouvrir leur porte pour se rendre aux toilettes. Le tintamarre des ouvertures et fermetures des portes et des allées et venues dans le couloir augmentant, ma chaise crissait, le lit de Prophète cognait contre le mur, et les bois des chambres de Bénédicte et de Fereydoune se mettaient de plus belle à gémir. (Ghâssemi, 2001 : 149)

Cet enchaînement des événements sonores se réalise essentiellement dans un état d'avant-réveil où la perception auditive se laisse manipuler par les données de la mémoire. Le fond sonore prend ainsi une allure irréaliste dès qu'il se fait l'expression d'une subjectivité ébranlée à la suite du rappel d'un incident traumatisant dans le passé. L'extrait ci-dessus qui représente l'espace où s'entrecroisent l'orchestre des bois et le chant des oiseaux, marque le point jusqu'où pourrait se prolonger l'imaginaire du narrateur:

Lorsque à six heures le sommeil l'avait emporté de haute lutte, la voix courroucée d'Éric François Schmidt m'avait réveillé : « Pas ici, Gabik¹⁰ [12]! Pas ici ! » Puis de même, cela avait été le retour des pigeons qui, sur le rythme «âm âââm, âm âm, âm âm», avaient si

¹⁰ Chien d'Éric François Schmidt.

bien ressassé leurs funestes roucoulements que je finis par me rappeler cette foule qui, poings brandis, s'était amassée dans notre rue pour scander sur le même rythme que les oiseaux : «A mo-o-ort ! A mort ! A mort ! » et était allée tirer de la cave où il s'était réfugié notre voisin d'en face. Et là...

Dès le premier krr krr de la scie de Bénédicte, la certitude me gagna que ces poings brandis, survolant les océans, étaient arrivés à tire-d'aile pour châtier un homme dont le lit était la couche de Satan.

Tout en me pelotonnant dans l'oreiller, j'enviais Seyyed. (*Ibid.* : 131-132)

Le clivage entre la source de la parole, je-narrant, et l'instance du PDV, je-narré, fait entrer le lecteur dans le plan de la subjectivité rapportée, déclenchée, en l'occurrence, à la suite du réveil. Situé à la frontière de la pleine conscience et du sommeil, cet état peut affecter le comportement psychique du sujet et par conséquent ses expériences sensorielles. Dans le cas présent, la perception visuelle est coupée¹¹, et la seule faculté qui garde le fil ténu avec le monde éveillé, c'est la perception auditive. Celle-ci sera perturbée par une variation des produits sonores environnementaux, provoqués par de multiples stimulus extérieurs, à savoir, Éric François Schmidt, Gabik, la scie, et les pigeons. La superposition des diverses couches de la perception auditive donne lieu à une trame événementielle invraisemblable marquée de traits inquiétants. La situation peut s'entendre ainsi : dans un état de semi-conscience, hypnagogique, le personnage fait une interprétation personnelle des perceptions sonores perturbatrices et présente un « commentaire perceptif intériorisé » (Rabatel, 2008 : 465) portant les traces de l'imaginaire, où les sensations auditives mettent en lumière un arrière-plan

¹¹ « Le sommeil l'avait emporté de haute lutte », « Tout en me pelotonnant dans l'oreiller ».

“remémoratif” (Cohn, 1981 ; cité par Rabatel & Massi, 2020 : 207). L’expression introduite par Rabatel dans le cadre des études du PDV, le *commentaire perceptif intériorisé* traduit le jugement porté par l’instance énonciative sur n’importe quel objet (événement, situation, etc.) saisi à travers le système perceptif, qui ne trouve pas une expression verbale extérieure.

Dans le cas présent, l’enchaînement involontaire du chant des oiseaux et des cris de la foule, qui est révélateur d’association des idées, donne naissance à « un délire créatif de l’interprétation de la réalité » (Girard, 2014 : 27). La transcription sonore du chant des oiseaux sous forme de « âm ââm, âm âm, âm âm » ou encore l’emploi d’onomatopées « krr krr » reproduisant le bruit de la scie, dépassent la signification explicite et traduisent une expérience psychique liée au « sentiment de culpabilité surmoïque » (Eiguer, 2007 : 45). C’est là où le savoir du romancier au niveau des techniques musicales lui permet de transmettre l’essentiel de l’expérience du moment à travers le jeu des sonorités. Le sentiment d’auto-accusation qui entraîne une tendance autodestructrice chez le personnage, se double de l’idée d’une exécration collective contre lui, manifestée par l’image des poings brandis qui survolent les océans pour lui faire subir le châtement mérité. En l’occurrence, c’est une « ruminant latente » (Ribot, 1907 : 198) qui aboutit à la maturation de cette pensée ; la répétition subjective de l’épisode de l’apparition funeste des oiseaux¹² tout au long du récit sert en fait à « la fixation au traumatisme » (Freud, 1920 : 13) et entrave la démarche réparatrice de la psyché. La persistance de cet état entraîne chez le personnage une série des troubles présentés dans le roman à titre de « pannes de continuité » (perte du sens du temps dans

¹² La scène de l’apparition, symbolique, des oiseaux revient à cinq reprises dans le roman (pages 105, 132, 149, 169-170, 187).

certaines situations) et de « syndrome du miroir » (la disparition du reflet du moi dans le miroir), à travers lesquels se justifie la tendance autodestructrice du personnage.

Conclusion

Les tendances novatrices en linguistique énonciative accordent une importance particulière à la question du PDV. Dotée d'une valeur cognitive¹³, l'étude du PDV s'avère très éclairante en ce qu'elle montre comment la saisie polyphonique du monde pourrait donner naissance à de multiples appréhensions du réel. De même que le réel n'existe qu'à travers le PDV du sujet percevant, de même, la conscience du sujet se nourrit de la complexité multidimensionnelle du monde dans le processus de la construction du sens¹⁴. Dans le cas présent, les représentations linguistiques de la pulsion autodestructrice qui sont particulièrement détaillées dans les discours intérieurs du personnage, se manifestent à travers les variations du fond sonore dont se nourrit l'instance du PDV pour créer une représentation unique du réel.

Roman à modalité autoréflexive, *Harmonie nocturne* présente, au fond, les tensions intérieures d'un exilé de quarante ans, qui se trouve dans un état psychologique particulier suggéré à travers son discours intérieur. Dans le contexte autodialogique du discours intérieur où l'ego dialogue avec lui-même, la description objective des

¹³ D'après la théorie d'Alain Rabatel, le PDV n'est pas seulement une notion linguistique mais il prend dans un premier temps « une posture cognitive et psychosociale, qui porte l'individu à se mettre à la place de l'autre, voire de tous les autres, pour mieux pouvoir faire retour sur la sienne » (Rabatel, 2008 : 20).

¹⁴ « Si vous pouvez avoir différents points de vue sur une statue, c'est parce que la statue elle-même est en trois dimensions et vous permet, oui, vous permet de tourner autour. Si une chose rend possible cette multiplicité du point de vue, c'est qu'elle est très complexe, intriquée et bien organisée, et belle, oui, objectivement belle. » (Latour, 2004 : 159).

événements est traversée par la vision cauchemardesque de l'instance narratoriale. Filtrées par la conscience d'un *je* omniprésent, les perceptions représentées modifient l'appréhension empirique du réel et mettent en place une image décalée de la réalité où s'entrecroisent les observations objectives et les données subjectives. Le schéma discursif se complexifie encore dès que le narrateur décide d'effacer le décalage entre les discours manifestement articulés par les personnages et ceux provenant de sa propre intériorité par une mise en fusion de l'objectif et du subjectif.

Sur le plan sémantique, l'œuvre propose une représentation intéressante du motif de la mort associée dans le récit aux enjeux de l'imaginaire. Le mélange de l'imagerie mentale et de la perception auditive se fait involontairement dans un état de semi-conscience, où l'instance énonciative se trouve exposée aux effets sonores environnementaux qui créent une ambiance particulière et renforcent le sentiment de menace et de violence dans le récit. Dans la subjectivité du narrateur, le sensible sonore prend une valeur cognitive et se fait une modalité imaginée de la peur. En ce sens, les pensées du personnage ne paraissent être que des représentations illusoires du réel, reflétant ses conflits intérieurs. Autrement dit, le rapport que le N-P entretient avec le monde de référence et avec d'autres énonciateurs, fait entrevoir un soi sous-jacent qui laisse son impact sur la construction du sens.

Bibliographie

Afkhami Nia M., Djavari M-H., Mohammadi-Aghdash M. & Ahansazsalmasi, S. (1400/2021), « Enjeux des postures énonciatives dans *Harmonie nocturne*, présentation suivie des modèles textuels ». *Revue des études de la langue française*, n° 24: pp. 115-130.

Bakhtine, M. (1968), « L'énoncé dans le roman », *Langages: Linguistique et littérature*(12), pp. 126-132. doi: https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2357

Bergounioux, G. (2001a), « Esquisse d'une histoire négative de l'endophasie [avec une attention presque exclusive pour les productions en langue française consacrées à cette question] », *Langue française* (132), pp. 3-25.

—————(2001b), « Endophasie et linguistique [Décomptes, quotes et squelette] », *Langue française* (132), pp. 106-124. doi: <https://doi.org/10.3406/lfr.2001.6318>

————— (2010), « Les trois sources de la théorie de l'endophasie: phonologie, psychologie et clinique », *Histoire Épistémologie Langage*, 32, pp. 9-22. URL : https://www.persee.fr/doc/hel_0750-8069_2010_num_32_2_3184

Bertrand, M. (2002), « Psychologie et Psychanalyse devant les traumatismes de guerre », *Champ psychosomatique*, pp. 97-112.

Eiguer, A. (2007), « Le surmoi et le transgénérationnel », *Le Divan familial* (18), pp. 41-53.

Enghels, R. (2007), « L'aspect lexical des verbes de perception visuelle et auditive : différences conceptuelles et conséquences syntaxiques », *Actes du XXIVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag Degruyter.

Freud, S. (1920), *Au-delà du principe de plaisir*. (D. S. Jankélévitch, trad.), Leipzig.

Friedrich, J. (2001), La discussion du langage intérieur par L.S. Vygotskij. *Langue française* (132), pp. 57-71.

Ghâssemi, R. (2001), *Harmonie nocturne*. (J.-C. Flores, trad.) Paris, Phébus.

Girard, D. (2014), « Hypnagogies surmodernes », *Hypnos II*, pp.23-35, <https://shs.hal.science/halshs-02568953>

Hamon : (1972), « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*(6), pp.86-110.

Latour B., (2004), « Comment finir une thèse de sociologie. Petit dialogue entre un étudiant et un professeur (quelque peu socratique) », *Revue du MAUSS*, 2004/2 (n° 24), pp. 154-172. URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2004-2-page-154.htm>

Meyer-Minnemann, K., & Schlickers, S. (2010), « La mise en abyme en narratologie », in : J. P. Berthelot, Éd., *Narratologies contemporaines : Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, pp. 91-108, Paris, Archives contemporaines.

Philippe, G. (1996), « Archéologie et contexte d'un modèle textuel : La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre et les approches théoriques de l'endophasie », in : F. R. (éd.), *Textes et sens*, pp. 109-146, Paris, Didier.

Pouzoulet, C., Montpellier III, RIRRA 21, (2012), « A propos de l'essai de Victor Egger (1881) : « parole intérieure » et formes littéraires du monologue intérieur », *Fabula / Les colloques*, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse (dir. Sylvie Triaire, Marie Blaise), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1641.php>

Rabatel, A. (2001). Les représentations de la parole intérieure [Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue]. *Langue française* (132), pp.72-95.

————— (2003a). Le problème du point de vue dans le texte de théâtre. *Pratiques*, pp. 7-33.

————— (2003b). « Présentation : Le point de vue, entre langue et discours, description et interprétation : état de l'art et

perspectives », *Cahiers de praxématique* (41), pp. 7-24. URL : <https://doi.org/10.4000/praxematique.457>

————— (2004). « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, 4 (156), pp.3-17.

————— (2008), *Homo Narrans: Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit* (Vol. Tome I: Les points de vue et la logique de la narration), Limoges, Lambert-Lucas.

Rabatel, A., & Masi, S. (2020). « La théâtralisation énonciative de la parole intérieure chez Camilleri, entre dialogue intériorisé ou extériorisé du locuteur/écoutéur plurilingue et Humoriste », *Annales de l'Université de Craïova*, pp. 193-235.

Ribas, D. (2009). « Pulsion de mort et destructivité », *Revue française de psychanalyse*, pp.987-1004.

Ribot, T. (1907). Le subconscient. *Revue Philosophique De La France Et De L'Étranger*, 63, pp. 197-202. URL : www.jstor.org/stable/41080235

Sammarcelli, F. (2004). « La complexité par le bruit : lecture de la complexité dans *The adventures of Huckleberry Finn* and *The 42nd Parallel* », *Tropismes* (12), pp. 229-243.

Vultur, I. (2021). « Paul Ricœur et la narratologie : un dialogue croisé », *Cahiers de Narratologie* (39), pp. 1-16. URL : <https://doi.org/10.4000/narratologie.12073>