

<b>Zeitschrift:</b>	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
<b>Herausgeber:</b>	Université de Lausanne, Faculté des lettres
<b>Band:</b>	- (1987)
<b>Heft:</b>	4
<b>Artikel:</b>	Un homme au singulier, des voix au pluriel?
<b>Autor:</b>	Peitrequin, Raymond
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-870642">https://doi.org/10.5169/seals-870642</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## *UN HOMME AU SINGULIER, DES VOIX AU PLURIEL?*

*A Single Man*, roman de Christopher Isherwood publié en 1964, présente d'intéressantes caractéristiques dans la technique narrative adoptée. Il fournit ici l'occasion de tester certains apports de la pragmatique, qui permettent de rendre mieux compte de la manière dont l'*écriture* met en œuvre certaines potentialités du langage en subvertissant le fonctionnement habituel de la référence personnelle, temporelle et spatiale.

L'évolution de la linguistique au cours de ces vingt dernières années, le développement de la théorie de l'énonciation en particulier, ont eu pour effet un intérêt accru pour la problématique de la place du discours littéraire dans le langage. Ils ont aussi fourni des outils conceptuels utiles à la typologie des formes narratives. Mais l'appareil théorique atteint parfois un tel degré de sophistification et d'abstraction qu'il paraît coupé de la réalité de l'œuvre même. Peut-être faut-il un mouvement de va-et-vient entre la théorie et le concret, qui soit utile à l'adéquation des concepts et à une lecture plus riche.

Nous aimerais, dans cette perspective, porter notre attention sur un roman de Christopher Isherwood et aborder les problèmes que pose l'application à cette œuvre de quelques éléments de pragmatique indicelle: la personne, la référence temporelle et spatiale, quelques-unes des marques de la subjectivité.

*A Single Man*<sup>1</sup>, *Un homme au singulier* dans la traduction française, marque une étape importante dans l'œuvre d'Isherwood. Lui-même était conscient d'avoir rompu avec les formes narratives qu'il avait utilisées jusque-là, sous l'influence d'une nouvelle lecture de Virginia Woolf. Publié en 1964, *A Single Man* représente aussi une étape dans l'évolution du roman anglo-américain, moins novateur sans doute, à cette époque, que le roman français. Mais c'est en lui-même que nous voudrions le considérer, en essayant d'en définir les stratégies narratives et leur portée.<sup>2</sup>

### *Narrateur et personnage — L'éveil d'une conscience*

Le roman s'ouvre par quelques paragraphes propres à intéresser les amateurs d'incipit originaux:

Waking up begins with saying *am* and *now*. That which has awoken then lies for a while staring up at the ceiling and down into itself until it has recognized *I*, and therefrom deduced *I am, I am now. Here* comes next, and is at least negatively reassuring; because *here*, this morning, is where it had expected to find itself; what's called *at home*.

But *now* isn't simply now. *Now* is also a cold reminder; one whole day later than yesterday, one year later than last year. Every *now* is labelled with its date, rendering all past *nows* obsolete, until — later or sooner — perhaps — no, not perhaps — quite certainly: It will come.

Fear tweaks the vagus nerve. A sickish shrinking from what waits, somewhere out there dead ahead.

[...]

Obediently the body levers itself out of bed — wincing from twinges in the arthritic thumbs and the left knee, mildly nauseated by the pylorus in a state of spasm — and shambles naked into the bathroom, where its bladder is emptied and it is weighed; still a bit over 150 pounds, in spite of all that toiling at the gym! Then to the mirror (*A Single Man*, p. 7).

On remarquera d'emblée comment l'éveil de la conscience est présenté comme lié au langage, au *dire*: «Waking up begins with saying am and now». Dans le langage, l'accent est mis sur les éléments indiciens — la personne, le temps verbal, *now*, *here*, etc. — qui s'interprètent par rapport à la situation où ils apparaissent. Mais ces éléments sont ici *mentionnés*, non utilisés, à l'exception de *this morning*, *yesterday*, *last year*, par lesquels cet éveil de la conscience est ancré dans la temporalité.

Si l'interprétation hésite d'abord entre le général et le particulier, la référence descriptive, événementielle et psychologique se fait très vite plus spécifique: «wincing from twinges in the arthritic thumbs», «and shambles», «still a bit over 150 pounds!» Mais voilà que ce dernier énoncé pose un problème: remarque critique d'un narrateur, observateur narquois, ou conscience déçue, chez le personnage, de la vanité de ses efforts? La question se pose, car le point de vue paraît externe: la première personne n'apparaît pas, la référence est à «*that which has awoken*» et à la troisième personne dans «*it had expected*». Alors, narration ou discours

direct libre? Et que dire de ces autres marques de subjectivité: le renversement de «later or sooner», l'hésitation de «perhaps, no, not perhaps», la certitude épistémique de «it will come»? Le contexte semble rattacher à la physiologie du personnage («fear tweaks the vagus nerve») cet effroi devant l'avenir borné par la mort. Mais la syntaxe expressive, le renversement, l'hésitation, la force illocutoire de *will*, quel est exactement leur statut syntaxique?

Un autre aspect déconcertant se manifeste dans la tension de registre et de style entre les pôles de la familiarité («what's called *at home*», «still a bit over 150 pounds!») et de la formalité («the vagus nerve», «*the legs*», «its bladder is emptied»), avec l'emploi de l'article défini et du passif.

Le premier énoncé où s'inscrit la présence d'un locuteur apparaît peu après: «The creature we are watching will struggle on and on until it drops» (p. 8). Ce *we*, ce présent progressif pourraient être des formes de discours et signifier la présence d'une situation d'énonciation à laquelle seraient liés les indices temporels cités plus haut. Mais ces formes ne se répétant pas, la figure du locuteur ne se précisant pas, ni l'éventuelle situation d'énonciation, les stratégies interprétatives se fonderont sur d'autres éléments. Ce qui survient, c'est l'apparition du nom du personnage «It knows its name. It is called George» (p. 8) et, dans l'ordre des pronoms, le passage du *it* au *he* («By the time it has gotten dressed: it has become *he*») (p. 9).

### *La journée de Georges*

Ce personnage qui se construira peu à peu, c'est un Anglais, professeur de littérature dans une université californienne. Il a cinquante-huit ans et lorsqu'il s'éveille, un matin de décembre 1962, c'est pour se trouver, ce jour encore, seul, sans la présence de son ami Jim, tué dans un accident de voiture. En présence de son absence serait plus juste. Le roman, comme *Ulysses* ou *Mrs Dalloway*, est le récit chronologique d'une journée. Après avoir fait usage de la salle de bain, Georges prend son petit déjeuner, répond longuement à des besoins naturels, en compagnie d'un livre de Ruskin, reçoit un téléphone de Charlotte, une amie, se rend en voiture à son université, où il explique Huxley, disserte sur les minorités, rencontre collègues et étudiants. L'évocation satirique de la société où évolue Georges n'est pas un des moins attrait du livre. Comme notre intérêt est ailleurs, nous en

donnerons un seul exemple, celui du rôle de l'informatique, où l'université californienne avait, sur la nôtre, en 1962, quelques longueurs d'avance, si c'est d'avance qu'il s'agit. Qu'on en juge!

George [...] tosses the lot into the waste-basket, with one exception: an oblong card slotted and slitted and ciphered by an IBM machine, expressing some poor bastard of a student's academic identity. Indeed, this card *is* his identity. Suppose, instead of signing it as requested and returning it to the Personnel Office, George were to tear it up? Instantly, that student would cease to exist, as far as San Thomas State was concerned. He would become academically invisible, and only reappear with the greatest difficulty, after performing the most elaborate propitiation ceremonies; countless offerings of forms filled out in triplicate and notarized affidavits to the gods of the IBM (p. 36).

Après avoir quitté le campus, Georges va voir à l'hôpital Doris, la femme de son défunt ami Jim, naguère sa rivale. Elle est mourante et Georges, soucieux de sa propre santé, passe ensuite quelques instants dans un centre sportif, avant d'aller chercher sur la colline un air plus pur, et des souvenirs. Un bref passage au supermarché, puis à son domicile, et il est temps de se rendre chez Charlotte pour y passer la soirée. Quand il la quitte, à moitié ivre, c'est pour marcher jusqu'à un bar, sur la plage, où il tombe sur un de ses étudiants, Kenny. Un dialogue symboliquement socratique sera suivi d'une baignade nocturne dans l'océan et d'une conversation plus éthylique que symbolique à son domicile, où il finira par s'endormir. Pour toujours peut-être, car la 'petite mort' solitaire qui a précédé son sommeil, qui pourrait nous empêcher de supposer qu'elle soit suivie de sa vraie mort?

### *Un roman au présent*

L'histoire sommairement évoquée, il convient de revenir à notre interrogation sur ce que met en œuvre l'écriture du roman.

La première caractéristique de la technique narrative est l'emploi du présent d'un bout à l'autre de l'œuvre, à l'exception de quelques rares et brefs rappels du passé de Georges: son enfance en Angleterre, quelques moments de sa vie commune avec Jim. Il y a stricte et constante corrélation entre l'emploi de ce temps et la construction de la référence temporelle à cette journée de décembre 1962 dans la vie du 'héros', bien que le temps verbal n'ait pas la même valeur dans la narration que dans le style 'rap-

porté'. Il ne s'agit pas d'un présent historique *d'alternance*, de ce procédé stylistique par lequel on glisse à loisir du passé au présent. Toutefois il s'agit bien d'un présent *historique* par opposition à un présent de narration simultanée, proche du discours. Le souci d'une cohérence interne amène à lire un présent 'distancié', prenant en compte des signes comme l'emploi de *then* dans la première page, mais surtout des indications temporelles telles que «Twenty minutes later» (p. 25), «And now, half an hour later» (p. 110) et «Half an hour — an hour later — not long, anyway» (p. 150), cette dernière marquée d'une manière significative par la subjectivité. Le «we are watching» (p. 7), première apparition du narrateur, se situe donc aussi à *l'intérieur* du récit: son présent n'est pas lié à une situation d'énonciation, mais à la temporalité du 'narré', une pseudo-deixis abondamment marquée et renforcée par la réapparition régulière d'éléments indiciens (*today, this morning, ... ago*), jusque dans les interventions du narrateur: «Let us take the particular instant, years ago ...» (p. 156).

### *L'effacement du narrateur*

Dans la texture du roman, on peut distinguer d'abord des énoncés où le locuteur fait référence à lui-même, comme dans «the creature we are watching» (p. 8). Ils sont peu nombreux, une douzaine dans toute l'œuvre, mais nous montrerons que leur fonction est capitale. Ce locuteur, nous l'avons appelé et continuerons à l'appeler *le narrateur*. Sa présence, même discrète, nous force à le rendre responsable, en dernière analyse, de tous les énoncés, bien que souvent, voire très souvent, des locuteurs seconds lui soient subordonnés. C'est le cas dans les énoncés de styles *direct* et *direct libre*, extrêmement fréquents dans les conversations auxquelles participe Georges, ce qui ne va pas forcément de soi si l'on pense à l'exemple de Virginia Woolf. Dans les énoncés au style *indirect libre*, avec ou sans verbe introducteur, le narrateur fait entendre la voix d'un *énonciateur*, le plus souvent Georges, comme dans «Mr Strunk, George supposes, tries to nail him down with a word» (p. 21), où le narrateur 'représente', dirons-nous, les suppositions de l'énonciateur, Georges, sur la manière dont il est perçu par son voisin, Mr Strunk. Un tel énonciateur apparaît aussi dans des énoncés qui, comme le style *indirect libre*, épousent la subjectivité du personnage. Nous parlerons alors de *narration focalisée*. Cette forme, très proche de l'*indirect libre*, s'en distingue clairement lorsque l'énoncé contient le nom

du personnage sur lequel s'opère la focalisation, ce qui n'est pas possible dans l'indirect libre. C'est le cas, par exemple, dans ce passage: «Kenny is silent. Is he thinking this over? Is he going to ask George something right now? George's pulse quickens with anticipation» (p. 66), où le narrateur, à qui on attribue la référence 'externe' à Georges, fait entendre la voix d'un énonciateur, ce même Georges, dont s'exprime ainsi l'attente anxieuse. L'emploi des auxiliaires de mode attribue fréquemment aussi leur force illocutoire à un tel énonciateur, comme le montre ce glissement de *have to* à *must*: «Its nakedness has to be covered. It must be dressed up in clothes because it is going outside, into the world of the other people; and these must be able to identify it. Its behaviour must be acceptable to them» (p. 8). Il est significatif, dans le même ordre d'idées, que les adjectifs 'affectifs' ne s'appliquent jamais à Georges, mais soient appliqués par celui-ci à d'autres personnages, comme dans «poor little Gottlieb» (p. 62), «poor dears» (p. 86), qui expriment la compassion teintée d'ironie de Georges.

La focalisation n'est toutefois pas toujours facile à cerner et l'incertitude qui entoure l'attribution de la subjectivité est une des caractéristiques de la forme narrative adoptée. Certes, le même problème se pose aussi dans la narration au passé, lorsqu'il s'agit de distinguer la narration du style indirect libre. Mais il présente ici plus d'acuité. D'abord du fait que le présent verbal ne permet pas aux éléments indiciels (*today, to this day, this morning*, etc.) de jouer le rôle de révélateurs qui est le leur dans la parole et la pensée représentées, où ils 'tranchent' dans un contexte passé. Ensuite parce que l'emploi du présent verbal confond des formes habituellement distinctes. Enfin parce que la subjectivité du narrateur, difficile à cerner elle aussi, contribue encore à créer, dans la texture décrite plus haut, toute une zone d'incertitude, de flou, qui touche aussi bien la narration et la narration focalisée que les styles direct libre et indirect libre. Un énoncé comme «What do they think they are up to?» (p. 37) pourrait, par sa syntaxe, appartenir à chacune de ces catégories. Est-ce la voix du narrateur ou celle de Georges? Une telle question se pose constamment. Dans la partie centrale du roman en tout cas, la narration focalisée domine. Le contexte joue alors un rôle capital en fournissant les éléments sémantiques sur lesquels s'appuie la stratégie interprétative pour attribuer à Georges plutôt qu'au narrateur les marques de subjectivité.

Cette prédominance du personnage central n'est pas sans con-

séquence sur le narrateur, qui reste comme désincarné. L'absence d'une situation de narration et le fait que les interventions du narrateur, pour autant qu'elles puissent se distinguer, ne sont qu'épisodiques ont pour effet que la nature de ce «we» introduit au début (p. 8) demeure mystérieusement indéfinie, comme d'ailleurs sa relation au personnage qu'il privilégie. Quand la subjectivité du narrateur semble présente, c'est surtout l'hésitation, une incertitude tout humaine qui s'expriment, à travers des modalisateurs (*perhaps*, *probably*, etc.) et des tournures interrogatives. Ce ton distingue nettement notre narrateur de l'objectivité de la narration 'pure' qui accompagne le style indirect libre dans les formes les plus développées du 'courant de conscience'.

### *Ironie et polyphonie*

L'ironie est au cœur du style 'rapporté' et de la narration focalisée dans *A Single Man*. Si l'on admet qu'elle est le fait d'un locuteur responsable d'un énoncé qui exprime non sa propre position mais celle d'un énonciateur distinct, on peut montrer que Georges est expert à ce jeu-là. Quelques exemples devraient suffire.

Her face falls. «Oh well, tomorrow. Tomorrow wouldn't be so good, I'm afraid. You see, tomorrow we have some friends coming over from the Valley, and —»

And they might notice something queer about me, and you'd feel ashamed, George thinks, okay, okay (pp. 97-98).

Dans «And they might notice something queer about me, and you'd feel ashamed», Georges exprime ironiquement la position d'une énonciatrice, dont il devance la pensée, devine l'embarras.

Il arrive aussi, dans des exemples plus complexes, que le narrateur construise Georges en énonciateur, et qu'à travers ce dernier s'exprime la position d'un énonciateur second:

At first, as always, there is blank silence. The class sits staring, as it were, at the semantically prodigious word. *About. What is it about?* Well, what does George want them to say it's about? They'll say it's about anything he likes, anything at all (p. 54).

Il convient d'abord de relever que la question «Well, what does George want them to say it's about» n'est pas présentée comme un fait (une question posée par les étudiants), mais bien, en narration focalisée, comme une hypothèse du personnage (la question prêtée aux étudiants par Georges). La question est alors

comprise comme étant ce que Georges, ironiquement, imagine être dans l'esprit de ses étudiants la réaction au problème (*What is it about?*) qui leur a été posé. Georges fonctionne alors comme énonciateur premier — il ne peut s'agir de style direct puisque son propre nom apparaît — et l'énoncé prête, ironiquement, une voix à l'expression d'une position, celle d'énonciateurs seconds — les étudiants — position qu'il serait absurde d'attribuer à Georges, position contraire à la sienne puisqu'il ne saurait souhaiter que ses étudiants répondent autrement que par ce qu'ils ont découvert eux-mêmes !

Il semble bien que dans ces formes d'ironie on soit en droit de parler de polyphonie au sens restreint du terme, puisque le même énoncé est sous-tendu par deux voix correspondant à des positions opposées.

### *Le retour du narrateur. Une mort possible*

La lecture que nous proposons de ce texte choisit de construire un personnage capable de lucidité, d'ironie et d'humour plutôt qu'un narrateur critique. Ce narrateur que nous avons montré effacé, partageant sans plus l'univers de connaissance, les valeurs et les quelques souvenirs du personnage central, va pourtant, dans les dernières pages du roman, modifier profondément la portée de celui-ci, en inscrivant l'élément narratif dans la perspective plus vaste d'une stratégie discursive explicite. Non qu'il faille, lorsqu'il se sert de la mort de Georges («the non-entity we called George», p. 158), le comparer à un Bossuet devant la dépouille d'Henriette d'Angleterre («un je ne sais quoi, qui n'a plus de nom dans aucune langue»). Le ton est d'interrogation, de spéculation plus que d'affirmation, marqué ici encore par les modalisateurs et les formes interrogatives.

Par une ironie imputable cette fois-ci au narrateur, cette mort supposée de Georges («Let us suppose», pp. 156-157) survient au moment où le personnage vient d'affirmer son attachement forcené à l'ici et au maintenant: «George clings only to Now. It is now that he must find another Jim. Now that he must love. Now that he must live» (pp. 154-155). On peut relever à ce propos qu'indépendamment de cet acharnement de Georges, l'emploi du présent ne permet pas au style indirect libre tel que l'utilise Isherwood de confondre syntaxiquement différents plans du passé, si bien que *A Single Man* manque singulièrement de la profondeur temporelle qui distingue souvent ceux qu'on pourrait appeler les romanciers de la mémoire.

Il n'est pas de notre propos de mettre ici en rapport la conversion d'Isherwood au védânta avec les questions d'ordre eschatologique qui surgissent à propos de cette mort supposée. L'idée d'une transcendance est l'objet d'une très belle métaphore.

Up the coast a few miles north, in a lava reef under the cliffs, there are a lot of rock pools. You can visit them when the tide is out. Each pool is separate and different, and you can, if you are fanciful, give them names — such as George, Charlotte, Kenny, Mrs Strunk. Just as George and the others are thought of, for convenience, as individual entities, so you may think of a rock pool as an entity; though, of course, it is not. [...]

But that long day ends at last; yields to the night-time of the flood. And, just as the waters of the ocean come flooding, darkening over the pools, so over George and the others in sleep come the waters of that other ocean; that consciousness which is no one in particular but which contains everyone and everything, past, present and future, and extends unbroken beyond the uttermost stars. We may surely suppose that, in the darkness of the full flood, some of the creatures are lifted from their pools to drift far out over the deep waters. But do they ever bring back, when the daytime of the ebb returns, any kind of catch with them? Can they tell us, in any manner, about their journey? Is there, indeed, anything for them to tell — except that the waters of the ocean are not really other than the waters of the pool? (pp. 155-156)

### *Les catégories du langage et de la critique*

La fin du roman fait usage de cette métaphore océanique pour suggérer, au moment de la mort physique de Georges, un au-delà possible, une immersion de la conscience individuelle dans une conscience transcendante, mettant un terme à l'illusion de l'identité. Mais cette image, à côté de son rôle essentiel dans le roman, ne s'applique-t-elle pas aussi au langage et à une même illusion?

Look — things are quite bad enough anyhow, nowadays — we're in quite enough of a mess, semantically and every other way — without getting ourselves entangled in these dreary categories (p. 148).

Si la *lecture* du roman, de par l'écriture de celui-ci, entraîne à une expérience de *l'autre*, expérience d'autant plus susceptible de déranger que cet autre est à plusieurs titres un minoritaire, c'est aussi l'expérience de la subversion des catégories, où l'éclatement

du sujet parlant, sur le plan du langage, correspond mystérieusement à la façon dont la conscience individuelle peut s'immerger dans les eaux de ‘cet autre océan’.

Ce que permet la pragmatique indicielle, grâce à la lumière qu’elle jette sur le fonctionnement de la référence personnelle, temporelle et spatiale, c’est de mieux comprendre comment l’*écriture* en use à sa guise, développant parfois à outrance certaines potentialités du langage, subvertissant les oppositions entre discours et récit, personne et non-personne, présent et passé, deixis et anaphore ou narration et représentation.

Il faut, en particulier, dans *A Single Man*, soit accepter le paradoxe d’une troisième personne plus riche de subjectivité que la première personne, soit mettre aussi en question l’opposition entre narrateur et personnage central. Comment, après tout, être sûr que ce «we» mystérieux n’est pas cette conscience de Georges, détachée et libre, «lifted from its pool», capable elle aussi d’imaginer ce moment de panique où, le corps rendu à l’obscurité, elle se trouverait sans refuge («to find itself homeless», p. 158). On pourrait dire alors: ‘nous’ est un autre.

Raymond PEITREQUIN

#### NOTES

<sup>1</sup> Christopher Isherwood, *A Single Man*, London, Methuen, 1964<sup>1</sup>. L’édition utilisée est celle de 1986.

<sup>2</sup> Nous avons essayé de limiter le plus possible l’emploi de termes techniques. Délibérément nous avons renoncé à toute référence à des ouvrages théoriques, puisque notre but était avant tout de tester la théorie en l’appliquant à une œuvre particulière. Le lecteur averti aura reconnu certains thèmes de la poétique ou de la théorie de l’énunciation. Tout malentendu dans cet emploi serait imputable à l’auteur de l’article et à lui seul.

R. P.