



La poétique de l'opacité dans *La Petite Fille de Monsieur Linh*

YIN Yongda

Tianjin Foreign Studies University, Chine

yongdayin@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-9150-6500>

Reçu le 06-02-2024 / Évalué le 28-03-2024 / Accepté le 08-04-2024

Résumé

La petite fille de Monsieur Linh de Philippe Claudel est un roman marqué par des non-dits et sous-tendu par une forte opacité. Dans un premier temps, tous les repères géographiques ont été gommés par le narrateur, qui prend soin de ne pas tomber dans le piège du simulacre et de la simulation, pour emprunter deux termes de Jean Baudrillard. De plus, le rôle joué en creux par la « petite fille », qui ne parle ni ne bouge jamais, présente, quant à lui, une autre forme d'opacité, que nous qualifions d'extradiégétique. Enfin, l'opacité se trouve également dans la communication non-verbale entre Monsieur Linh et Monsieur Bark, une sorte de dialogue de sourds qui n'en reconforte pas moins les deux veufs. L'analyse que nous menons de la poétique de l'opacité claudélienne s'inscrit dans cette triple perspective.

Mots-clés : *La petite fille de Monsieur Linh*, Philippe Claudel, opacité, non-dits

《林先生的小孙女》一书的模糊诗学

摘要

菲利普·克洛代尔的小说《林先生的小孙女》，其显著特点之一乃是其模糊性。首先，叙事者在文本中隐去了一切涉及国别的地理称谓；究其原因，是为了避免陷入鲍德里亚所谓的仿像陷阱和模拟陷阱。其次，在读者和故事之间的关系这一层面上也存在一定的模糊性；具体而言，“小孙女”如静物一般出现并存在，然而自始至终沉默和安静似乎是其所扮演的唯一角色，“小孙女”对其角色的逆向演绎所带来的模糊性难免会使得读者满腹疑问。此外，林先生和巴尔克先生之间的“谈话”可谓“鸡同鸭讲”，但二位鳏夫仍然沉浸于这种交流之中，这一对话设置旨在体现人际交往过程中保留模糊地带的重要性。本文将从上述三个层面对《林先生的小孙女》的模糊诗学进行分析。

关键词：《林先生的小孙女》；菲利普·克洛代尔；模糊性；隐含性

The Poetics of Opacity in *Monsieur Linh and His Child*

Abstract

In *Monsieur Linh and His Child*, many elements are deliberately unsaid and it is a novella characterized by opacity. Firstly, we find no geographic markers, in that the author tries not to fall into the trap of simulacrum and simulation, concepts coined by Jean Baudrillard. Monsieur Linh's child, who never speaks nor moves by herself, plays her role in a negative manner and presents us with what we call the extradiegetic opacity. Opacity resides also in the non-verbal communication between Monsieur Linh and Monsieur Bark, some kind of dialogue of the deaf, which comforts the two widowers however: it seems that the author insists upon the importance of leaving some blank or opacity in the interhuman contact. In this article, we try to analyze the claudelian opacity in *Monsieur Linh and His Child* from the above perspectives.

Keywords : *Monsieur Linh and His Child*, Philippe Claudel, opacity, unsaid

Introduction¹

Le non-dit est un procédé littéraire prisé par nombre d'écrivains, qui le mettent à profit dans leur projet artistique ou poétique. On parle aussi de silence, d'opacité ou encore d'« implicite » ; le sujet ne laisse pas d'être évoqué et débattu et nous renvoyons aux travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni (*L'implicite*) (Kerbrat-Orecchioni, 1986) et d'Aline Mura-Brunel (*Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*) (Mura-Brunel, 2004), ainsi qu'aux articles publiés d'année en année tels que le recueil d'études consacrées à l'auteur du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes : Silence, Implicite et Non-Dit chez Rousseau* (Weltman-Aron *et al.*, 2020). Philippe Claudel se distingue en ce que l'opacité est systématiquement exploitée tout le long de son roman *La petite fille de Monsieur Linh*, publié en 2005 chez Stock, au point que l'on pourrait parler d'une véritable poétique de l'opacité. En d'autres termes, l'opacité n'est pas l'effet littéraire, mais un principe qui sous-tend le roman, un procédé dont se sert Philippe Claudel lors de la mise en texte de l'histoire. Elle se situe à trois niveaux dans *La petite fille de Monsieur Linh* : celui du lieu du récit, celui du rôle joué (en creux) par la petite fille et celui du dialogue entre les deux protagonistes.

¹ M. Patrick Cozette, ami de longue date, a accepté de relire notre travail et nous a fait bénéficier de ses remarques. Qu'il nous soit permis de l'en remercier.

1. L'opacité et le non-dit sur les repères géographiques

La petite fille de Monsieur Linh est bel et bien un roman, comme l'indique le sous-titre générique qui constitue un élément péritextuel à ne pas négliger, pour emprunter un terme à Gérard Genette (Genette, 1987 : 11). L'histoire racontée dans le roman n'est pas tarabiscotée. Avec sa « petite fille » et ses compatriotes, Monsieur Linh a fui son pays natal ravagé par la guerre et a trouvé refuge dans un pays de culture différente. Il s'agit donc d'un roman sur l'exil. Linh a fait connaissance d'un certain Monsieur Bark, avec qui il a pris l'habitude de passer un moment tous les jours, ce qui atténue son dépaysement. Les deux vieux hommes ont vite sympathisé, mais l'histoire s'est arrêtée par un accident de voiture mortel, qui a fauché Monsieur Linh.

Le roman est loin d'être alambiqué et on pourrait même le qualifier de banal, si le narrateur n'avait pas choisi de passer maints éléments sous silence. Au rebours des auteurs des romans postmodernes, comme Michel Houellebecq dans *Soumission* et Laurent Binet dans *La septième fonction du langage*, qui n'hésitent pas à greffer l'histoire qu'ils racontent sur le PAF et à puiser leurs noms de personnages « dans le Bottin » (Baudelles, 2021 : 8) - Christophe Barbier, Michel Onfray, David Pujadas, entre autres, pour l'un ; Philippe Sollers, Julia Kristeva, Noam Chomsky, pour l'autre -, l'auteur de *La petite fille de Monsieur Linh* a choisi d'omettre les éléments tels que les repères géographiques et historiques. D'où un non-dit, une opacité ou un écran entre le narrateur et le lecteur, que l'on peut appeler opacité extradiégétique.

D'entrée de jeu, les déictiques sont abondamment utilisés de manière cataphorique : « C'est un vieil homme debout à l'arrière d'un bateau [...] Il voit s'éloigner son pays [...] Le pays s'éloigne. » (Claudel, 2005 : 9). Il s'agit d'un exil de guerre, mais on ne précise pas de quelle guerre il s'agit ni où elle a eu lieu. On ne connaît pas non plus le nom du pays d'accueil ; tout ce que le narrateur nous en dit, c'est que Monsieur Linh a débarqué dans un pays côtier, dont la culture et la langue sont différentes des siennes. Par ailleurs, la toponymie n'y a pas sa place. Philippe Claudel a produit un roman presque sans nom propre, un espace clos, dépourvu de références extratextuelles, à ceci près que les protagonistes portent le nom de Linh et de Bark et que la traductrice s'appelle Sara (ce nom propre n'apparaît

qu'une seule fois). Cet espace clos est pourtant ouvert à toutes les possibilités et à toutes les hypothèses. Là encore, comme souhaité par « l'énonciateur-narrateur [qui] évalue les connaissances de son interlocuteur (réel ou potentiel) pour impliciter ce qui est connu de lui » (Adam, 1984 : 11), le lecteur doit faire appel à « sa compétence encyclopédique » et à « sa connaissance du contexte [...] politique » (Kerbrat-Orecchioni, 1986 :47) s'il veut être en mesure de percevoir les choses qui n'apparaissent qu'en filigrane. « Linh » est un nom de famille aux sonorités asiatiques, pour ne pas dire chinoises, qui fait probablement allusion à la guerre du Vietnam (1955-1975) – au milieu du roman, Monsieur Bark a avoué à mi-mot avoir fait la guerre (nous pensons à la Guerre d'Indochine) dans le pays natal de Monsieur Linh (Claudel, 2005 : 95), et rappelons-nous qu'au Vietnam vit une communauté chinoise assez nombreuse. Le clin d'œil intertextuel à Marguerite Duras (Duras, 1984) n'est pas contestable.

« “Non-dit” signifie non manifeste en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau du contenu. » (Eco, 1979 : 62). En l'occurrence, le non-dit est à l'origine d'une opacité à la fois historique et géopolitique, que le lecteur est tenu de percevoir sinon de percer. La nationalité de Monsieur Linh n'a été précisée nulle part dans le roman, ce qui n'est pas gratuit : la guerre n'est pas un fléau dont un certain nombre de pays sont la proie toute désignée, elle est une éventualité calamiteuse douée d'un caractère d'universalité, dont tout peuple pourrait pâtir. La guerre n'est donc pas le malheur de l'Autre. C'est en quelque sorte pour ne pas tomber dans un ethnocentrisme dont l'essentiel consiste en ce que « [t]out peuple [ait] une nuance de mépris pour parler les autres » (Leclercq, 1963 : 14), que l'auteur du roman a effacé presque tous les repères géographiques. Il y a donc chez Philippe Claudel ce rejet de la « simulation », contre laquelle Jean Baudrillard nous a mis en garde : « Tout est repris par la simulation [dans la société postmoderne]. Les paysages par la photographie, les femmes par le scénario sexuel, les pensées par l'écriture [...] les événements par la télévision. » (Baudrillard, 1986 : 64).

« Sara » (p.57) est un nom propre, que Monsieur Linh ne connaît pas, et que Philippe Claudel a créé à seule fin de lui donner un peu plus de

dépaysement : « Il [Monsieur Linh] se dit qu'un pays où les prénoms ne signifient rien est bien un curieux pays. » (Claudel, 2005 : 57) « Bark » est l'autre nom propre, on ne sait pas s'il est le nom ou le prénom de l'ami de Monsieur Linh ; que quelqu'un se nomme Bark en France, cela n'a rien d'original. « Bark » est un nom d'origine anglo-saxonne, si l'on veut ; mais il peut provenir d'une autre langue et avoir subi quelques altérations, ce qui n'est pas chose rare. Soulignons que Philippe Claudel a pris garde à ne pas adopter un nom d'origine typiquement romane. Jouant le rôle de langue d'échange internationale, l'anglais réussit très bien au roman, ainsi en lisant « Bark », aucun lecteur ne cherche spontanément à savoir quel est ce pays. Il est à noter d'ailleurs qu'en 2013, l'écrivain a sorti un autre livre, intitulé « Jean-Bark », à la mémoire de son ami Jean-Marc, mais également pour faire pendant à Monsieur Bark de *La petite fille de Monsieur Linh*. Pour tout dire, en utilisant le nom « Bark », Philippe Claudel demeure dans le non-dit et aucune information supplémentaire éclairante n'a jamais été soufflée. Contrairement à l'opacité dans les textes d'autres écrivains, l'opacité claudélienne ne résulte pas de « l'emploi volontaire de codes dont ni la tradition ni l'œuvre même ne fournissent la clé au lecteur » (Vaillant, 2010 : 324), mais de l'absence de tout code, et du refus de dénier l'universalité à la menace de la guerre, sauf que, pour tout lecteur sensé et attentif, ce nom pourrait bien être chargé de sens, « bark » signifiant « écorce » et « aboiement » dans la langue de Shakespeare.

Le narrateur ne transgresse pas radicalement la réalité non plus, un minimum de respect à l'égard du réel et de l'histoire est indispensable pour attiser la curiosité du lecteur et surtout pour ne pas tomber dans le négationnisme : dans la réalité, c'est tout de même le peuple vietnamien qui a fait les frais de toutes ces atrocités et dont on est censé respecter la mémoire, ce qui justifie le choix d'un nom aux sonorités asiatiques : tout lecteur modèle (Eco, 1979 : 68) est supposé connaître cette page noire de l'histoire de l'homme. L'autre indice, si c'en est un, est le climat tropical, sous lequel les rizières forment une toile de fond de type indochinois.

2. L'opacité ou le jeu de l'ambiguïté

L'opacité est aussi dans le rôle joué en creux par la « petite fille », avec l'ambiguïté dont joue le titre. Au lieu d'inscrire à découvert « petite-fille » dans le titre, le romancier a usé de faux-fuyants en écrivant simplement « petite fille ». « Petite-fille » suppose l'existence d'une filiation tandis que ce n'est pas nécessairement le cas pour « petite fille ». Visuellement, la filiation n'est pas évidente ; mais à portée d'ouïe, c'est autre chose : en entendant [pətit'fij], le lecteur, dans la grande majorité des cas, comprendra « petite-fille ».

On ne découvre qu'à la fin du roman que la « petite fille » est en réalité une poupée. Le narrateur se doit alors d'entretenir l'incertitude provoquée chez le lecteur le plus longtemps possible et autant que faire se peut. D'un côté, il a créé un personnage tout à fait dérisoire, une agente du bureau des réfugiés. C'est pourtant à travers sa perspective que le lecteur perçoit la scène et éprouve un sentiment de doute : « Il [Monsieur Linh] montre l'enfant à la femme. Elle le regarde, paraît hésiter, et finalement sourit. Il se met en marche et la suit. » (Claudel, 2005 : 13). Le lecteur ne peut s'empêcher de s'interroger sur la raison pour laquelle la femme paraît hésiter.

D'un autre côté, le doute surgit à nouveau quand des enfants badauds « cherchent à s'approcher de lui [Monsieur Linh] et de la petite pour mieux la voir [...] » et que « les parents les attrapent et les tirent par les bras ». La référence intertextuelle à François Mauriac est plus qu'évidente, car, dans *Thérèse Desqueyroux*, on peut lire une scène semblable : « [...] à sa vue une mère a[it] pris son enfant par la main, et l'a ramené rudement à l'intérieur de la métairie [...] » (Mauriac, 1989 : 102). Dans le roman de François Mauriac, on prend les enfants par la main, par crainte de la prétendue folie de Thérèse Desqueyroux. Dans *La petite fille de Monsieur Linh*, les parents tirent les enfants par les bras pour la même raison : le vieil homme prend une poupée pour une vraie enfant, ce qui n'est pas bon signe. Dans la suite du texte, aucun *deus ex machina* ne vient lever le doute.

On relève une cinquantaine d'occurrences du groupe nominal « petite fille » dans le texte et presque chacune est investie de descriptions qui recoupent plus ou moins les caractéristiques des enfants en bas âge ou des nourrissons, comme : « l'enfant est sage » (Claudel, 2005 :10), « elle est

tranquille, toujours » (Caudel, 2005 : 35), « posée sur la banquette à ses côtés », « dort paisiblement » ou « fidèle à son caractère docile, ne dit rien », « Le lait qu'il donne à l'enfant coule sur le bord de ses lèvres » (Caudel, 2005 : 11), « Monsieur Linh n'a pas l'habitude encore. Il est maladroit. Mais la petite fille ne pleure pas. Elle retourne au sommeil [...] » (Caudel, 2005 : 11), « Elle ne pleure jamais. » (Caudel, 2005 : 53-54). Et cela presque jusqu'à la fin du roman : « immuablement sage » (Caudel, 2005 : 169). Tous ces attributs ou presque peuvent être partagés par une vraie enfant et une vraie poupée, d'où l'ambiguïté ou la non-biunivocité entre le rhème (attributs) et le thème (vraie enfant ou poupée). Si chacune de ces descriptions semble correspondre à un nourrisson, leur somme peut induire le lecteur à douter, à se poser la question, car l'itérativité en serait trop intense pour que l'histoire soit crédible. Nous faisons le départ entre deux types de doutes, celui de Monsieur Linh et celui du lecteur qui seul fournit matière à l'ambiguïté extradiégétique. Les questions que le lecteur et Monsieur Linh lui-même peuvent l'un et l'autre se poser sont : pourquoi l'enfant est-elle toujours aussi sage ? Est-elle toujours en vie ? N'est-ce pas une poupée ? La question que le lecteur seul se pose est la suivante : Monsieur Linh ne se rend donc compte de rien ? Or, les doutes de Monsieur Linh et du lecteur sont balayés d'un revers de main par le narrateur qui fait savoir au lecteur, au quart du roman, le souhait du vieil homme :

Elle ne pleure jamais, mais justement, le vieil homme espère qu'il en sera toujours ainsi, qu'elle ne pleurera jamais, tant qu'il saura s'occuper d'elle, tant qu'il sera là, pour elle, à prévenir tous ses désirs et à chasser toutes ses peurs. (Caudel, 2005 : 53-54).

Monsieur Linh ne s'aperçoit donc de rien, en effet il souhaite que la « petite fille » reste toujours dans ce mutisme infantile, qui est aussi un état de béatitude à ses yeux. Le lecteur en est ainsi persuadé et son doute semble temporairement dissipé, ce qui permet de toute façon au narrateur d'entretenir jusqu'à la fin du texte l'ambiguïté et l'incertitude, qui ne s'amincissent et s'estompent que graduellement :

Bark aperçoit, aux pieds de cet homme, Sans Dieu, la jolie poupée dont son ami Monsieur Tao-Lai ne se séparait jamais, ayant pour elle des attentions de tous les instants, comme s'il s'était agi d'une véritable enfant. Le cœur de Monsieur Bark bondit dans sa poitrine en voyant la poupée aux beaux cheveux noirs. Elle est vêtue de la robe qu'il avait offerte à son ami

pour elle. Ses yeux sont grands ouverts. Elle n'a rien. Aucune éraflure. On dirait qu'elle semble juste un peu étonnée, et qu'elle attend. (Caudel, 2005 : 181).

Du passage que l'on vient de citer, tout lecteur peut conclure que la « petite fille » n'est pas « une véritable enfant », mais une poupée. C'est la quatrième occurrence du terme de « poupée » et on en décompte sept au total dans le roman. L'ambiguïté, avant d'être complètement dissipée, se joue entre le sens figuré et le sens propre du mot, notamment dans sa quatrième occurrence : « Une belle petite poupée que vous avez là. Comment s'appelle-t-elle ? » (Caudel, 2005 : 26). Le mot « poupée » peut être pris dans son sens figuré et comme un compliment ; il peut aussi être pris dans son sens propre. Tout dépend de la perspective de Monsieur Bark : s'il voit une véritable fille, le mot est pris dans le sens figuré ; s'il voit une vraie poupée, le mot est pris dans le sens propre. Que voit-il exactement ? Le lecteur étant mal informé lorsqu'il lit cette réplique pour la première fois, l'énigme ne sera résolue qu'à la fin du texte.

3. Dialogue de sourds² : un échange interhumain idéalisé

Comme nous avons pu le remarquer, Monsieur Linh n'est pas venu au pays d'accueil tout seul, il partage un dortoir avec deux autres familles de réfugiés, qui sont toutes du même pays que lui, et ils se comprennent lorsqu'ils se parlent, la preuve : « il est [...] terrorisé par ce que les femmes venaient de dire » (Caudel, 2005 : 20). La question vient justement de là et elle n'est pas anodine. Écoutons ce que les compatriotes de Monsieur Lin lui disent. Les femmes le tournent en dérision, en riant : « N'allez pas vous perdre, Oncle, la ville est grande. » et « Attention à ce qu'on ne vous vole pas l'enfant. » (Caudel, 2005 : 20). La méchanceté est chose courante entre les deux autres familles aussi : « Parfois ils se disputent. L'un accuse l'autre de tricher. Le ton monte. » (Caudel, 2005 : 33). Le lecteur ne flaire que malveillance et agressivité entre eux, qui parlent pourtant la même langue.

² Il est nécessaire de tenter une mise au point : nous ne retenons de l'expression « dialogue de sourds » que son sème « langagier » et nous la comprenons comme « conversation où les deux interlocuteurs ne se comprennent pas » (Rey-Debove, 1999 : 1712), ainsi que le titre du livre d'Ahmed Moatassime le suggère : *Dialogue de sourds et communication langagière en Méditerranée* (Moatassime, 2006 : couverture).

Venons-en enfin à la première rencontre entre Monsieur Linh et l'autre protagoniste du roman, Monsieur Bark (Claudel, 2005 : 25-26). Les deux vieux hommes ne parlent pas la même langue : on peut dire que s'établit entre eux un dialogue de sourds. Lorsque Monsieur Linh lui dit bonjour (*Tao-Lai*) dans sa langue, Monsieur Bark comprend que son nouvel ami s'appelle *Tao-Lai*. Cette conversation qui n'aboutit à rien n'en reconforte pas moins les deux veufs : « Monsieur Linh attend [même] que la voix reprenne », car « il se rend compte qu'il aime entendre sa [de Monsieur Bark] voix, la profondeur de cette voix, sa force grave. » (Claudel, 2005 : 29). La voix en question indique à Monsieur Linh une existence immédiate, ne serait-ce que partielle, de Monsieur Bark, tel qu'il lui apparaît. Ce qui compte pour Monsieur Linh, c'est le fait que la voix lui permet de ressentir l'existence d'une force lénitive, et d'avoir éventuellement le sentiment que les deux êtres sont l'un pour l'autre une compagnie. L'indice qu'est la voix forme un écran opaque, qui filtre non seulement les autres existences fâcheuses, mais aussi les autres facettes éventuellement peu souhaitables de son objet. Monsieur Linh se réjouit de cette présence vocale, c'est-à-dire physique : « Monsieur Linh est de nouveau bercé par la voix de cet homme inconnu » (Claudel, 2005 : 50). Finalement, cette communication qui n'en est pas une au sens propre du terme détend, par hasard, les deux interlocuteurs : « Peut-être d'ailleurs aime-t-il entendre cette voix parce que précisément il ne peut comprendre les mots qu'elle prononce, et qu'ainsi il est sûr qu'ils ne le blesseront pas [...] » (Claudel, 2005 : 29). Comme Maria Puerto Gomez l'a résumé à juste titre, « le fait de ne pas pouvoir communiquer verbalement leur permet de ne pas se blesser l'un l'autre » (Puerto Gomez, 2011 : 18). La voix sans parole est donc un moyen de communication amortissant, ou plus précisément, dompté. Tout compte fait, il faut souligner que la voix de Monsieur Bark trahit aussi quelque chose que Monsieur Linh partage : « la tristesse, une mélancolie profonde, une sorte de blessure » (Claudel, 2005 : 52).

Ayant passé en revue tour à tour l'effet maléfique de la communication transparente et l'effet bénéfique de la communication opaque, nous constatons que cette dernière est une communication pure, émondée de toute arrière-pensée et de tout état d'âme. Deux êtres humains qui se trouvent dans le même état de détresse s'agressent et s'envoient des

propos désobligeants et venimeux, et ils s’y prennent plus ou moins délibérément : c’est exactement le cas des compatriotes de Monsieur Linh. La parole n’est qu’un prétexte qui leur permet de donner libre cours à leur haine. Du fait de se parler et de se faire comprendre, on s’achemine assurément vers le mépris réciproque, et cette vieille vérité a passé en proverbe : « La familiarité engendre le mépris. » (Féraud, 1787 : 91) et Philippe Claudel, à travers l’expérience de Monsieur Linh, l’a démontré à nouveau. Philippe Claudel ne laisse pas le lecteur frustré pour autant, il ne le prive pas d’humanisme. Le réconfort se trouve dans le contact humain, dans la compagnie, à condition qu’elle soit modérée et non imposante, ce qui se résume à cette seule phrase sans doute : se faire accompagner sans se faire harceler.

Dans *La petite fille de Monsieur Linh*, toutes les barrières linguistiques sont aplanies au suprême degré, alors même qu’il s’agit d’un texte qui est censé présenter et mêler deux cultures, donc deux langues. D’un côté, au cours de l’échange entre Monsieur Linh et Monsieur Bark, sont attribués au réfugié seulement deux ou trois discours rapportés au style direct, qui sont par ailleurs tous très brefs, tels que « *Sans diû* », « *Tao-laï* » (Claudel, 2005 : 27) ». La plupart des paroles ou des répliques du réfugié ont été présentées au lecteur sous la forme de « discours narrativisés » (Genette, 1972 : 190). Notre réfugié est aussi taciturne ailleurs, sauf en présence de la traductrice (Claudel, 2005 : 112), en cas d’urgence (Claudel, 2005 : 134) ou dans le rêve (Claudel, 2005 : 138), où les choses sont souvent idéalisées et où il n’est plus question de barrière de la langue, naturellement. Le narrateur joue entre le réel et l’irréel, en ne rapportant pas les propos de Monsieur Linh au style direct. Si l’on lui attribuait trop de discours rapportés directs, les choses paraîtraient peu réalistes, parce qu’il faudrait alors qu’ils soient écrits en français pour que le lecteur les comprenne. À la différence de *La consolante* (Gavalda, 2008), le texte de Philippe Claudel n’est semé d’aucun obstacle linguistique pour le lecteur. D’un autre côté, pourtant, dans la diégèse de *La petite fille de Monsieur Linh*, les mots ne passent pas vraiment entre les deux protagonistes du roman ; Monsieur Linh et Monsieur Bark n’arrivent pas à se faire comprendre l’un par l’autre, l’opacité – intradiégétique - est toujours sauvée, sauf dans le rêve de Monsieur Linh, bien sûr. La transparence n’existe qu’au niveau extradiégétique, c’est-à-dire entre le

narrateur et le lecteur, à telle enseigne qu'elle constitue un piège aménagé par le narrateur et demande à être démentie par le lecteur averti, par le lecteur critique.

Conclusion

Nous avons montré qu'à la suite d'une lecture, même rapide, de *La petite fille de Monsieur Linh*, nous ne pouvions pas nous empêcher d'y repérer un non-dit manifeste, et que celui-ci y était systématiquement mis à contribution, à tel point que nous pouvions parler d'une véritable poétique du non-dit ou de l'opacité. Cette poétique ne caractérise pas pour autant les autres romans de Philippe Claudel et, si le romancier l'a exploitée dans *La petite fille de Monsieur Linh*, c'est que le thème s'y prête bien : les conséquences de la guerre, dont le traumatisme subi par les victimes. Lorsque l'on traite de ce genre de thèmes, il vaut mieux rester dans le flou et dans le mythe – qui dit mythe dit négation du temps et de l'espace – et se refuser au faux-semblant comme à la simulation qui finit par remplacer la réalité : la simulation ne fabrique qu'un « hyperréel », à savoir un « réel sans origine ni réalité » (Baudrillard, 1981 : 10). Concrètement, dans *La petite fille de Monsieur Linh*, l'histoire racontée et le choix des personnages (Tao-Laï, Bark, la « petite fille » et Sara) ainsi que les lieux du récit (pays d'accueil et pays d'origine) s'assortissent avec le thème et la manière dont il est présenté. Nous avons ramené tous ces éléments à trois niveaux, à savoir le non-dit sur les repères géographiques, le rôle joué en creux par la « petite fille » et le dialogue de sourds entre Tao-Laï et Bark. Ces trois niveaux ressortissent cependant à des perspectives bien différentes et paraissent de prime abord comme des blocs épars et isolés les uns des autres. C'est alors la poétique de l'opacité qui les relie et qui constitue le leitmotiv du roman.

Bibliographie

Adam, J.-M. 1984. *Le récit*. Paris: PUF.

Baudelle, Yv. 2021. « Prosoponymie du roman postmoderne (2010-2020) ». *Revue critique de fixxion française*, n° 23, p.8-22.

Baudrillard, J. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.

- Baudrillard, J. 1986. *Amérique*. Paris : Grasset.
- Binet, L. 2015. *La septième fonction du langage*. Paris : Grasset.
- Claudel, Ph. 2005. *La petite fille de Monsieur Linh*. Paris : Stock.
- Duras, M. 1984. *L'Amant*. Paris : Minuit.
- Eco U. 1979. *Lector in fabula*. Paris : Grasset.
- Féraud J.-F. 1787. *Dictionnaire critique de la langue française*, t.2. Paris : Mossy.
- Gavalda, A. 2008. *La consolante*. Paris : La Dilettante.
- Genette, G. 1972. *Discours du récit*. Paris : Seuil.
- Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris: Seuil.
- Houédoté Chékété, G. H. 2015. *Aspects et portée dialogiques de l'écriture romanesque (1994-2010) de Michel Houellebecq* (thèse). Waterloo : Université de Waterloo.
- Houellebecq, M. 2015. *Soumission*. Paris : Flammarion.
- Kerbrat-Orecchioni, C. 1986. *L'implicite*. Paris: Armand Colin.
- Leclercq, J. 1963. *Nous autres civilisations*. Paris : Fayard.
- Mauriac, Fr. 1989. *Thérèse Desqueyroux*. Paris : Librairie Générale Française.
- Moatassime, A. 2006. *Dialogue de sourds et communication langagière en Méditerranée*. Paris : L'Harmattan.
- Mura-Brunel, A. 2004. *Silences du roman Balzac et le romanesque contemporain*. New York : Faux-Titre.
- Puerto Gomez, M. 2001. *La petite fille de Monsieur Linh : Analyse de l'œuvre*. Paris : le Petit Littéraire.fr.
- Rey-Debove, J. 1999. *Dictionnaire du français*. Paris : Le Robert.
- Vaillant, A. 2010. *L'histoire littéraire*. Paris : Armand Colin.
- Weltman-Aron, Br. et al. 2020. *Silence, Implicite et Non-Dit chez Rousseau*. Leyde : Brill.



© *Synergies Chine*, n° 19, Année 2024.

Revue du GERFLINT.

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42696471q>

Bibliothèque nationale de France.

- Décembre 2024 -

Éléments sous droits d'auteur. Modalités de lecture et de citation, politique d'archivage et mentions légales consultables sur le site de l'éditeur et de la revue :

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-chine>

