

Poétique du rythme dans *Ça raconte Sarah* : une traduction du trauma

The Poetics of Rhythm in *Ça raconte Sarah*: A Translation of Trauma

Baldin, Emmy *
McGill University (Canada)
emmy.baldin@mail.mcgill.ca

Reçu le 30/04/2026 Accepté le 25/06/2026 Publié le 31/07/2026

Résumé : Cet article analyse la poétique du rythme dans *Ça raconte Sarah* (2018) de Pauline Delabroy-Allard, en envisageant le rythme comme une traduction du trauma. La relation amoureuse et le deuil y sont envisagés comme des expériences traumatiques, inscrites dans un présent reconstruit où le trauma se répète de manière insistante. Les choix esthétiques de la narratrice portent ainsi les marques d'un état de choc post-traumatique et le texte met en scène des mécanismes psychiques tels que la compulsion de répétition, ainsi que des représentations d'un corps affecté par le trauma. Cette lecture s'inscrit dans un dialogue avec des théories psychanalytiques, notamment celles de Freud, afin de relier les techniques narratives à des manifestations de l'inconscient. Elle mobilise également des travaux issus de la traductologie et de la critique du rythme, en particulier ceux d'Henri Meschonnic et de Pier-Pascale Boulanger, portant sur la matérialité du langage, ainsi que des études sur le trauma, notamment celles de Cathy Caruth. L'approche adoptée est donc à la fois psychanalytique et poétique. Elle permet de montrer comment le rythme textuel porte et figure l'expérience traumatique, tout en permettant à la narratrice de se reconstituer comme sujet au sein de cette expérience.

Mots-clés : rythme, trauma, poétique, psychanalyse, subjectivité.

Abstract : This article examines the poetics of rhythm in *Ça raconte Sarah* (2018), the first novel by Pauline Delabroy-Allard, by considering rhythm as a possible mode of translating trauma. It explores romantic love and mourning as traumatic experiences, narrated through a reconstructed present in which the trauma is continually re-enacted. The text thus brings to light mechanisms characteristic of post-traumatic shock, such as repetition compulsion, as well as traces of the affected body, perceptible in the narrative's aesthetic and formal choices. This reading engages in dialogue with psychoanalytic theories—particularly those of Sigmund Freud—in order to connect narrative techniques with representations of the unconscious. It also draws on work from translation studies and rhythm criticism, especially that of Henri Meschonnic and Pier-Pascale Boulanger, concerning the materiality of language, as well as trauma studies, notably those of Cathy Caruth. The approach is thus both psychoanalytic and poetic, showing how textual rhythm conveys and figures traumatic experience while also constituting, for the narrator, a space in which to reconstitute herself as the subject.

Key-words : rhythm, trauma, poetics, psychoanalysis, subjectivity

Le lendemain, et même hier encore
– mais différemment – je suis
envahie d'images érotiques,
insistantes. Aujourd'hui seulement,
j'ai la tête à peu près libre. Mais est-
ce que l'ivresse, l'amour, laisse des
traces, marque le psychisme ?

Annie Ernaux, *Se perdre*, p. 131.

INTRODUCTION

L'exergue de *Ça raconte Sarah* (2018) de Pauline Delabroy-Allard, empruntée à Annie Ernaux – « Ce sera le silence et aucun mot pour le dire » (p. 8) –, inscrit d'emblée le roman sous le signe d'une impossibilité de dire. Le récit met en scène une relation intense entre la narratrice et Sarah, violoniste au caractère excessif, relation marquée par la fulgurance de la rencontre, l'épreuve répétée de l'absence et, ultimement, par le traumatisme du deuil lorsque Sarah meurt d'un cancer du sein. Il s'agit d'une écriture fragmentée, répétitive et orale, qui se présente comme une tentative de restituer l'intensité affective et la violence de la perte. Nous nous intéresseront à la manière dont le texte reconstitue une expérience traumatique à travers le rythme. Comment le rythme permettent-ils de traduire, de faire éprouver, plutôt que simplement de représenter, le trauma

amoureux et le deuil ? L'hypothèse défendue est que l'écriture de Delabroy-Allard engage une poétique du corps affecté, où la cadence, la répétition et les formules inventives traduisent une expérience traumatique qui ne peut advenir que dans sa reprise. L'analyse s'appuiera notamment sur les travaux de Sigmund Freud, d'Henri Meschonnic et de Cathy Caruth, ainsi que sur certaines théories psychanalytiques, afin d'examiner au mieux le roman dans ses perspectives sonores et musicales, porteuses d'affect et de signifiante. Le plan adopté articule une progression du rythme vers la voix, tous deux pensés en relation avec le trauma et les enjeux psychanalytiques qu'il soulève, choix motivé par la volonté de suivre le mouvement même du texte.

1-La répétition

Pour Henri Meschonnic, le rythme dans le langage est l'apparition de la « dimension de la vie » (Meschonnic, 1982, p. 102) chez « ceux qui parlent » (*Ibid.*), ainsi que le lieu où peuvent s'inscrire les traces de l'inconscient dans le discours (Meschonnic., p. 100). Il rappelle aussi, à la suite de Lacan, que le rythme d'une parole dévoile ce qui « ne se lit pas » (Meschonnic., p. 103), mais qui s'entend dans ce que l'on lit, et sans quoi aucune lecture n'est possible (Meschonnic). À la fois « évident » et « incompréhensible », le rythme est pour Meschonnic les manifestations d'un corps parlant dans la langue (*Ibid.*, p. 20). Dans cette logique, reconstituer le trauma consiste, dans *Ça raconte Sarah*, à transcrire dans la langue un corps affecté. La narratrice écrit que la douleur physique, elle est « immédiate » (Delabroy-Allard, 2018, p. 111), que son ventre « tressaille », « tremble » (Delabroy-Allard, pp. 47, 96), que le regard de Sarah « pique dans le ventre » (Delabroy-Allard., p. 76). Le corps est le lieu privilégié de la conscience (Freud, 1927, p. 239) ; il s'agit dès lors de le laisser parler dans la langue, ce

qui rejoint la pensée de Bessel van der Kolk lorsqu'il affirme que le trauma ne peut être élaboré psychiquement, mais qu'il se déplace vers le corps et s'y inscrit sous forme de sensations et de réactions physiques (Weber, 2010, p. 6). Partir du corps, de son rythme et de sa cadence, pour écrire le trauma, permet ainsi d'y (re)faire présence. Dans *Ça raconte Sarah*, les répétitions sont obsessionnelles : le roman fonctionne en reprises et en leitmotivs, à la manière d'un corps prisonnier de scènes rejouées. Dans ce chapitre, nous analyserons la répétition comme expression d'une compulsion traumatique, avant de montrer comment l'obsession amoureuse, l'échec de la mémoire et l'hyperprésence de l'autre, dans leurs manifestations obsessionnellement répétitives, sont vécus corporellement et permettent d'incarner l'inconscient de la narratrice.

1.1 La compulsion traumatique

« Ce printemps-là, je marche comme un fantôme » (Delabroy-Allard, 2018, p. 16), écrit la narratrice avant de faire la rencontre de Sarah, se décrivant comme désincarnée d'elle-même et enfermée dans une latence émotionnelle où elle « s'applique à vivre la vie » sans la vivre vraiment (*Ibid.*). « Je n'espère rien ni personne [...] J'attends » (Delabroy-Allard., p. 17), ajoute-t-elle, consciente d'être « en train de vivre un moment de latence », jusqu'à l'irruption de Sarah qui entre dans sa vie « comme une tornade inattendue » (Delabroy-Allard., p. 18). Raconter Sarah revient dès lors à saisir « ce moment précis et minuscule, un basculement d'une seconde à peine » (Delabroy-Allard., p. 31), où l'attente se transforme en passion. Les mots *passion* et *latence* deviennent d'ailleurs des lieux d'auto-définition. La passion est pensée comme une rupture de l'équilibre psychique (Delabroy-Allard., p. 53) ; la latence comme un temps différé où l'événement continue

d'agir de manière souterraine avant de se manifester par des symptômes (Delabroy-Allard., p. 25 ; p. 44 ; p. 98).

Cette mise en contexte permet de comprendre pourquoi la relation s'inscrit sous le signe de la fascination et de l'obsession, vécue comme une forme de dépendance. La narratrice confesse : « Elle ne s'aperçoit pas de mon trouble » (Delabroy-Allard., p. 26), dit-elle à propos de l'écoute répétée du disque de Beethoven que Sarah lui a offert. Elle avoue aussi : « La vie extérieure n'existe plus. La vie matérielle non plus. Il n'y a plus qu'elle » (*Ibid.*, p. 36), avant de conclure : « Plus rien d'autre ne m'intéresse que les moments passés avec elle » (Delabroy-Allard., p. 74).

Les phrases du roman fonctionnent par surenchère, construisant un tempo haletant qui restitue l'expérience du choc : « Ça raconte Sarah la fougue, Sarah la passion, Sarah le soufre... » (*Ibid.*, p. 31). À cette accumulation s'ajoute la reprise littérale de plusieurs phrases ou segments, notamment : « C'est un printemps comme un autre, un printemps à rendre mélancolique n'importe qui » (Delabroy-Allard., p. 25) ; « pareil, exactement pareil » (Delabroy-Allard, p. 30 ; 34) ; ou encore « l'aveu comme un cadeau » (Delabroy-Allard., p. 32). Ces retours insistants traduisent une parole qui tourne sur elle-même, et souligne une narration incapable d'avancer de manière tout à fait linéaire. Le récit progresse par fragments, par bribes mémorielles notamment par la formule « je me souviens de ça » (Delabroy-Allard., p. 120 ; 126 ; 142 ; 143...), qui souligne à la fois la tentative de reconstruction du souvenir et son échec partiel.

La fascination que la narratrice éprouve pour Sarah se manifeste dès son entrée en scène par une accumulation de descriptions centrées sur elle et par l'usage insistant de la répétition du pronom personnel « elle » ainsi que des structures syntaxiques similaires, produisant un effet incantatoire :

Elle arrive en retard, essoufflée, riante. C'est une tornade inattendue. Elle parle fort, vite, elle sort de son sac une bouteille de vin, des choses à manger, une profusion de trucs. Elle enlève son écharpe, son manteau, ses gants, son bonnet. Elle pose tout par terre, sur la moquette crème. Elle s'excuse, elle plaisante, elle tournoie. Elle parle mal, avec des mots vulgaires qui semblent flotter dans l'air [...] (Delabroy-Allard., p. 18).

D'un point de vue rythmique, l'anaphore du pronom « elle », placée en attaque de phrase ou de proposition, instaure une cadence martelée qui impose la présence de Sarah avec insistance, mimant la succession précipitée de ses gestes et de ses paroles. De plus, la dynamique d'accumulation est renforcée par une prosodie ouverte : les phrases se terminent le plus souvent sur des voyelles sonores ou ouvertes, sans fermeture rythmique nette. Cette absence de chute conclusive empêche une fermeture du discours, et capte de cette manière l'état de la narratrice, emportée par une présence trop vive pour être immédiatement raisonnée.

Ce mode de narration, qui se maintient tout au long du récit dès lors que Sarah est évoquée, repose en particulier sur des accumulations d'actions juxtaposées. Ce procédé produit un effet de vitesse et de débordement, conférant au texte une dimension chorégraphique et une impression d'instantanéité, et instaure surtout une forme d'hyperprésence de Sarah.

Ce qui, en contrepartie, crée un effet d'effacement de la narratrice : à mesure que Sarah occupe l'espace du récit, la narratrice se trouve reléguée dans l'ombre. Elle est rarement située dans l'espace, ni véritablement engagée dans l'action. Le texte ne donne pas à voir la scène dans son ensemble, mais privilégie une focalisation exclusive sur Sarah. Pour en donner un exemple :

Elle ferme les yeux, elle les ouvre, elle me regarde, elle danse, elle se serre contre moi. Sur le balcon, elle fume des cigarettes en parlant avec des gens que je ne connais pas. Elle a un geste inimitable pour faire tomber les cendres depuis le haut de la tour. Elle entre à nouveau dans la fête, elle boit, elle danse [...] les boum-boum qui n'en finissent pas. Tout tremble. Elle boit encore

[...] elle s'accroche à mon bras, elle a du mal à marcher
[...] (Delabroy-Allard., p. 46-47).

L'extrait ne décrit pas la soirée, mais la manière dont Sarah s'y est déplacée. L'hyperprésence de ce personnage, en particulier corporelle, finit par écraser le sujet narrateur, traduisant un sentiment d'effacement, voire de dissolution du sujet. Cette absence à soi-même peut être lue comme un symptôme du choc post-traumatique, dans la mesure où le sujet traumatisé fait l'expérience d'une rupture dans son identité (Weber, 2010, p. 9). Certaines phrases du roman en témoignent, telles que : « Je suis devenue quelqu'un qu'on ne connaît pas » (Delabroy-Allard, 2018, p. 110). Cette logique est renforcée par la répétition de formules telles que « Elle ne sait pas que... » (*Ibid.*, p. 26 ; 44...) et « Elle ne se doute pas... » (*Ibid.*, p. 26 ; 44...), qui structurent la majorité des paragraphes de la première partie du roman. Ces expressions répétitives soulignent que, Sarah, demeure dans l'ignorance de l'autre en tant que sujet.

Par ailleurs, la répétition obsessionnelle d'adjectifs et de descriptions autour du personnage de Sarah peut être comprise à partir de sa personnalité. Elle est décrite comme « belle à tomber par terre, désirable à crever » (*Ibid.*, p. 51), mais aussi « pire qu'une sorcière de conte » (Delabroy-Allard., p. 78) ; elle a une « tendresse infinie » (Delabroy-Allard., p. 157) et « Elle hurle [...] fait peur [...] je saigne » (Delabroy-Allard., p. 77) s'exclame-t-elle la narratrice ; ces caractéristiques contradictoires traduisent l'impossibilité d'intégrer l'objet dans une représentation stable. Comme l'analyse Leigh Ellen Weber dans son mémoire de maîtrise consacré à l'écriture du traumatisme, ce fonctionnement trouve un écho théorique dans la conception freudienne de la névrose obsessionnelle (Weber, 2010, p. 9) : Freud écrit que, lorsque le sujet échoue à penser conjointement l'amour et

l'agressivité éprouvés envers un même objet, ce conflit non symbolisé se répète sous forme de pensées obsédantes (Freud, 1927, p. 270), sans noter que l'alternance entre attention et abandon, incarnée par les absences répétées de Sarah en tournée, dévoile une relation fondée sur un mécanisme de renforcement intermittent¹ (Skinner et Ferster, 1957, p. 32). Celui-ci provoque des effondrements successifs chez le sujet : « Elle s'en va encore. Elle me laisse à moi-même, à une vie qui ne m'intéresse plus » (Delabroy-Allard, 2018, p. 77), soulignons par ailleurs que, dans la théorie du renforcement intermittent, le sujet tend à idéaliser l'objet incohérent (Klein, 1946, p. 101). Ainsi, les multiples figures successivement attribuées à Sarah – enfant, reine, déesse, monstre, démon – témoignent de cette représentation non résolue.

En outre, Cathy Caruth souligne que certaines expériences traumatisantes n'ont pas été intégrées psychiquement et ne peuvent, de ce fait, être remémorées que de manière indirecte, à travers leur répétition dans le présent (Caruth, 1996, p. 4). Dès lors, si ces marques répétées d'invisibilisation insistent dans l'écriture, elles dénoncent l'incapacité du sujet à occuper une place pleine et reconnue dans son propre souvenir.

1.2 L'échec du souvenir

Ça raconte Sarah se donne à lire comme une reprise du travail défaillant de la mémoire. La narratrice évoque les « blancs dans son esprit »

¹ Le renforcement intermittent est un mode de conditionnement conceptualisé par Skinner et Ferster, basé sur des expériences (notamment avec des pigeons) montrant qu'un comportement renforcé de façon irrégulière et imprévisible devient particulièrement résistant et obsessif.

(Delabroy-Allard, 2018, p. 136) et l'impossibilité de « convoquer les vieux souvenirs » (Delabroy-Allard., p. 154). À cette lacune mémorielle s'ajoute une souffrance liée à l'incompréhension, qui prend la forme de questions répétées et sans réponse : « il s'est passé quoi, cette nuit-là aux Lilas, il s'est passé quoi » (Delabroy-Allard., p. 158) ; « je me rends bien compte que je perds la mémoire » (Delabroy-Allard., p. 161). Selon Cathy Caruth, le traumatisme ne réside pas uniquement dans la violence de l'événement, mais dans le fait que celui-ci n'a pas pu être vécu ou compris au moment où il a eu lieu (Caruth, 1996, p. 17), et qu'ainsi le souvenir n'a pas pu être construit de manière organisée (Caruth, 1996, p. 4). L'événement demeure dès lors irreprésentable, décrit comme « un film qui n'existe pas » (Delabroy-Allard, 2018, p. 156). Cette impossibilité de représenter l'événement engendre un sentiment de panique qui peut provoquer, un sentiment d'irréalité important (American Psychiatric Association, 1994, p. 214), et c'est ce qui se produit chez la narratrice – : « Je me demande même si elle existe, elle, Sarah » (Delabroy-Allard, 2018, p. 38) ; « j'en étais sûre, je l'ai inventée, j'ai tout inventé, ça n'existe pas » (Delabroy-Allard., p. 39). Ce sentiment est renforcé par la répétition insistante de la formule « pas possible », employée de nombreuses fois dans le texte, sous des expressions telles qu'« un soleil pas possible » (Delabroy-Allard., p. 123 ; p. 134 ; p. 159...) ou ses yeux d'« un vert pas possible » (Delabroy-Allard, p. 170). La narratrice suspend la réalité de la perte dans une forme de fiction réparatrice :

Je ne sais plus vraiment ce qui s'est passé. Nous avons fait l'amour. Un crime, c'est presque pareil, au fond. Alors peut-être qu'elle n'est pas morte, qu'elle joue du violon, là-bas, dans sa maison baignée de la lumière rose des magnolias. (Delabroy-Allard, p. 118).

Ce doute du réel fait constamment reculer la narration : celle-ci avance, se suspend dans le doute, puis repart, empêchant une progression productive. Dans le même mouvement, d'autres aspects reviennent de manière cyclique : le mimétisme et les effets miroir. Sur le plan discursif, la narratrice tend à aimer ce que Sarah aime : « Elle mange un pain au chocolat chaque matin [...] Je me met à manger un pain au chocolat chaque matin » (Delabroy-Allard, p. 37) ; « Elle met du mascara tous les jours. Je me mets à mettre du mascara tous les jours » (Delabroy-Allard, p. 37), jusqu'à projeter les pensées : « elle a peur de m'avoir inventée, que tout ça n'existe pas » (Delabroy-Allard., p. 39). Ces aveux traduisent une confusion entre le « je » et l'« autre », renforçant une perte de soi chez le sujet. Sur le plan formel, cette logique du miroir se retrouve dans la structure même des phrases, qui fonctionnent parfois selon un principe de chiasme : « ménage ton ménage, manège ton manège » (*Ibid.*, p. 93) ; « son visage tuméfié par les larmes fait face à mon visage tuméfié par les larmes » (*Ibid.*, p. 90). Par ailleurs, le titre lui-même, *Ça raconte Sarah*, participe de cet effet de dédoublement. De plus, la structure globale du récit repose sur un effet de symétrie : une première partie où Sarah est vivante – « Elle est vivante » (Delabroy-Allard., p. 29 ; 33 ; 53...), formule répétée à de nombreuses reprises – et une seconde partie où s'impose la répétition inverse et tout aussi insistante de « Elle est morte » (Delabroy-Allard., p. 104 ; 106 ; 108...).

Ces mimétismes peuvent être lus, dans la perspective de Ferenczi, comme des processus d'identification face au clivage de l'ego dans une expérience d'impuissance (Ferenczi, 1988, p. 18), jusqu'à ce que la narratrice exprime même un désir de substitution : « j'aurais voulu mourir à sa place » (Delabroy-Allard, 2018, p. 114). Et va jusqu'à une tentative désespérée de contrôle face à la perte :

Quand je me réveille, j'ai mal partout. [...] cette fatigue qui ne me quitte pas depuis qu'elle est morte. Pardon, depuis que je suis partie [...] Si je reviens, si je parviens à rentrer, il ne faudra jamais oublier cette enfance retrouvée découverte ici (Delabroy-Allard, p. 168).

En outre, la régression vers l'infantile « cette enfance retrouvée découverte ici », peut être rapprochée de la notion freudienne du *ça*, entendue comme la part pulsionnelle et archaïque du sujet (Freud, 1923, p. 10), « C'est par l'intermédiaire du *Ça* que les éléments refoulés peuvent communiquer avec le Moi » (Freud, 1923, p. 17). Ce lien est d'autant plus significatif que le titre du roman, *Ça raconte Sarah*, semble lui-même convoquer cette instance psychique : ce n'est pas tant un « je » maîtrisé qui raconte, qu'un *ça* débordé par l'expérience. L'infantile fait en outre des retours ponctuels dans le texte, notamment à travers des motifs saisonniers comme le printemps (Delabroy-Allard, 2018, p. 147 ; 169).

Par ailleurs, Freud indique que, dans les névroses traumatiques, la compulsion de répétition est fréquemment indissociable d'un sentiment de culpabilité (Freud, 1927, p. 75). Ce mécanisme se manifeste chez la narratrice, qui affirme notamment : « je ne la mérite pas » (Delabroy-Allard, 2018, p. 74). Et lorsque la relation trouve tragiquement sa fin – « Elle est morte [...] Je suis sauvée » (Freud, 1923, p. 105) – la narratrice ne parvient pas à instaurer de séparation et choisit de prolonger indéfiniment la présence de Sarah : « Je vais écrire toute la vie des choses sur Sarah » (Freud, 1923., p. 170).

Dans l'impossibilité de formuler une explication ou une raison au tragique, une dynamique d'auto-accusation s'installe dans la deuxième partie du roman. Celle-ci se manifeste par la répétition obsessionnelle de la

formule : « je l'ai tuée parce que ». Cette récurrence, de l'ordre de l'irréalité, apparaît comme une tentative désespérée de donner un sens à la perte :

je l'ai tuée parce que je ne supportais pas qu'elle meure [...], je
l'ai tuée parce qu'il m'était impossible de vivre avec elle [...], je
l'ai tuée parce que je la haïssais, parce que je l'aimais tant que
j'aurais voulu mourir à sa place. (Freud, 1923., p. 118)

2- L'oralité

Si la répétition accorde une attention privilégiée à la représentation de Sarah dans le texte, ainsi qu'à la fascination qu'elle exerce sur la narratrice et son inconscient, l'oralité, en revanche, s'attache davantage à faire advenir la narratrice dans la langue. Cette approche fait écho à la pensée Benveniste, selon laquelle « c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet » (Benveniste, 1966, p. 259), puisque « le langage seul fonde [...] le concept d'ego » (*Ibid.*). Dans cette perspective, Dorrit Cohn soutient que l'oralité dans un texte correspond à la conscience représentée (Cohn, 1978, p. 50). Meschonnic, pour sa part, définit l'oralité comme une subjectivisation spécifique du langage, un mode de signification dans lequel le corps du sujet est engagé (Meschonnic, 1982, p. 660). Ces conceptions ne sont pas sans rappeler ce que Hélène Cixous, revendique dans *Le Rire de la Méduse*, lorsqu'elle appelle à une écriture issue de la chair (Cixous, 1975, p. 46). Dans *Ça raconte Sarah*, c'est à travers une fusion avec la langue et un travail sur les signifiants que la narratrice accède ponctuellement à une position de sujet.

2.1 Un corps habité

Dans le roman, les paroles des autres surgissent directement dans le fil du récit, sans démarcation explicite avec le monologue de la narratrice. Elles ne sont ni introduites ni mises à distance par des guillemets, ce qui empêche de les identifier comme des prises de parole. Ainsi présentées, ces paroles apparaissent plutôt comme des fragments réactivés, qui sont des voix entendues à nouveau dans l'esprit de la narratrice. Delabroy-Allard écrit par exemple : « Elle prend une voix que je ne lui connais pas pour dire mais enfin j'ai demandé un *chirashi* au saumon, je n'ai presque que du riz, là, comment vous expliquez ça » (Delabroy-Allard, 2018, p. 52), ou encore : « [...] je dis à mes parents que j'aime une femme. Ils répondent ah bon mais comment s'appelle-t-elle » (*Ibid.*, p. 61). Cette indistinction entre la voix narrative et les paroles rapportées montre que ces paroles persistent dans l'esprit du sujet. L'absence de ponctuation, la continuité du flux syntaxique et le rythme confèrent à ces phrases la densité d'une voix intérieure. Cela se confirme notamment par le fait que les paroles écrites épousent la même structure : « Elle m'écrit viens, je t'attends, la vie n'a pas de sens si tu n'es pas là » (*Ibid.*, p. 57) ; « Elle m'écrit oh vite ma chérie vite mon amour » (*Ibid.*, p. 58).

Dans la perspective freudienne, selon laquelle le trauma ne cesse de revenir parce qu'il n'a pas pu être assimilé par la conscience (Freud, 1927, p. 15), le fait de ramener ces paroles dans le texte peut être compris comme une tentative de leur donner sens. Or, ce que ces réapparitions ont en commun, c'est une expérience répétée d'invisibilisation : l'impression que Sarah prend toute la place, tout en demeurant incompréhensible. Par exemple, la question « ah bon mais comment s'appelle-t-elle » souligne moins un intérêt pour la narratrice qu'une volonté de nommer l'autre. De même, l'expression répétitive de « une voix que je ne lui connais pas » révèle la

persistance d'un mystère insoluble chez Sarah. Même les paroles d'amour – « la vie n'a pas de sens sans toi » (Delabroy-Allard, 2018, p. 152) – prennent une dimension traumatique lorsqu'elles entrent en tension avec d'autres fragments du récit : « elle ignore tout de mes paumes fiévreuses », « elle dit ça suffit », « elle dit qu'elle préfère qu'on se sépare » (Delabroy-Allard, p. 90). Cette invisibilisation fait également écho à la première rencontre avec Sarah : « il n'y a qu'elle. C'est agaçant » (Delabroy-Allard, p. 18). De ce fait, les voix intériorisées reconduisent la narratrice à une position de destinataire.

2.2 Processus de subjectivation

Lors d'un choc post-traumatique, il est fréquent qu'un individu éprouve un phénomène de dissociation qui entraîne une rupture de la mémoire et de l'identité (Webb, 2010, p. 9). Dans *Ça raconte Sarah*, la narratrice fait l'expérience de ce type de dissociation en se montrant désincarnée de l'événement traumatique. Le « je » n'occupe pas une place fondatrice dans le texte : il est rare, fragile, et lorsqu'il surgit, c'est pour exprimer l'impuissance du sujet : « Je ferme sans un bruit la porte de l'appartement, et, dans la rue, je vais hurler de toutes mes forces [...] je hurle l'amour en fuite » (Delabroy-Allard, 2018, p. 80). Face à l'omniprésence du personnage de Sarah, la narratrice s'en trouve effacée. Si l'on rapproche cette dynamique de la pensée Benveniste, selon laquelle le sujet se constitue dans l'acte de l'énonciation (Benveniste, 1966, p. 259), il semblerait que ce processus échoue dans le discours direct de *Ça raconte Sarah*, pour ne s'épanouir que dans les signifiants, lesquels font ponctuellement advenir une trace de subjectivité. Celle-ci apparaît sous différentes formes ; par exemple, la conscience ironique et réflexive de la langue – « c'est bien, quand même.

C'est bien virgule quand même » (Delabroy-Allard, 2018, p. 148) – témoigne d'une tentative de conscientiser la matérialité du langage. Or, cette attention rejoint la pensée de Pier-Pascale Boulanger, qui invite à « prêter attention à la matérialité et à l'interaction des mots et des marques textuelles sans en connaître d'avance la valeur » (Boulanger, 2009, p. 743). Dans le roman, la narratrice choisit d'y porter attention et de se dire à travers elle. Le texte recourt à des jeux langagiers – glissements phonétiques, agencements syntaxiques inventifs, détachement progressif du signifié. Par exemple, dans la séquence : « Elle dit aller au cinoche, aller à la pistoche. Elle dit partoches... » (Delabroy-Allard, 2018, p. 89), la proximité phonétique entre les termes l'emporte sur leur valeur sémantique. De même, l'usage des allitérations – « valse viennoises au violon » (Boulanger, 2009, p. 144), « fleur au fusil » (Boulanger, 2009., p. 72), « Elle bâcle les bouclages de valise » (Boulanger, 2009, p. 41) – fonctionne moins comme des images à interpréter que comme des blocs sonores. Boulanger écrit que « allitération, prosodie, répétition ou ponctuation constituent autant de matériaux signifiants que le lecteur peut investir de sens » (Boulanger, 2009, p. 743). Il ne s'agit donc plus de chercher ce que les mots désignent, mais d'écouter ce qu'ils font. En ce sens, les signifiants dans *Ça raconte Sarah* tentent d'incarner le sujet en inscrivant le corps dans la langue : « [...] elle tend les bras, compte les temps, un deux trois chapata, un deux trois chapata, elle me reprend, jambe gauche, et chapata, et chapata [...] » (Delabroy-Allard, 2018, p. 62). Ici, le mot « chapata » rythme le texte comme un pas de danse. La répétition impose une cadence qui mime le mouvement du corps et le langage devient chorégraphique. Pour en donner un autre exemple :

[...] elle pleure en silence tandis que je fais chhhh entre mes dents, chhhhhh comme quand on veut apaiser un enfant qui fait ses dents, un grand gaillard plein de fièvre, un vieux qui s'apprête

à mourir, allez chhhhhhh, c'est fini, là, chhhh (Boulanger, 2009., p. 63).

Dans ce passage, le signifiant « chhhh » rend perceptible le souffle expulsé entre les dents : il inscrit directement le corps dans la langue. Cette incarnation du sujet se prolonge également dans l'usage des marques textuelles – ponctuation, segmentation syntaxique, répétition, majuscules – notamment dans l'énoncé suivant : « [...] est-ce que moi aussi j'ai aimé ça, est-ce que moi aussi ça m'obsède depuis. Mes réponses : oui, oui. Oui. », où la majuscule rend visible la montée en certitude de la pensée.

De surcroît, les signifiants confèrent parfois aux émotions une dimension physique. Certaines séquences de répétitions compulsives fonctionnent par exemple comme des soupapes de décharge : « N'y a-t-il pas une putain de devanture, un putain de café, un putain de rengaine, un putain de cinéma, un putain d'air du temps, un putain de mendiant que tu ne hantes pas, sorcière ? » (Boulanger, 2009., p. 97). Non seulement l'attaque labiale suivie de la nasale dans *putain* impose un rythme dur, presque guttural, qui évoque un geste de rejet, mais cette scansion traduit aussi la tension physique produite par l'émotion. Le même procédé est à l'œuvre dans d'autres passages, où la répétition donne à entendre l'envahissement affectif et son retentissement corporel : « Elle murmure enfin, enfin, enfin, enfin, enfin » (Boulanger, 2009, p. 40) ; « [...] elle dit que je l'étouffe, qu'il faut de l'air, de l'air, de l'air » (Boulanger, 2009, p. 85).

En définitive, *Ça raconte Sarah* de Delabroy-Allard, en mobilisant la répétition et l'oralité, déploie une poétique et une traduction du trauma. Le roman se présente comme un présent reconstitué, dans lequel la répétition fait

éprouver l'intensité de la présence de Sarah ainsi que celle du lien passionnel qu'elle et la narratrice entretiennent. Nous avons mis en évidence que l'oralité, en intégrant la répétition, se présente comme une tentative d'incarnation du sujet dans la reconstitution du trauma, là où celui-ci s'est trouvé menacé de dissolution. À travers les références musicales récurrentes – Sarah violoniste, multiplication des allusions à des chansons au fil du récit, usage d'un vocabulaire musical –, le texte peut être compris comme la mélodie d'un corps affecté, une « boîte à musique » (Delabroy-Allard, 2018, p. 175), pour reprendre les propres mots de l'autrice. La musique, qui renverrait ici à l'expérience traumatique, peut alors être entendue comme celle d'un « ça » freudien, que le titre du roman met explicitement en jeu. Dès lors, malgré les surgissements ponctuels du moi à travers l'oralité, le récit s'achève sur une forme d'abandon de soi dans et par la musique :

Je ne suis plus qu'une pulsation, mon corps entier bat la mesure, une cadence affolée, un truc virtuose. [...] Je ne sens plus rien. Je ne vois que du rouge, derrière mes paupières closes, des formes rouges qui clignotent en rythme. Systole, diastole, systole, diastole, systole, diastole, choubam choubam, comme ça, de plus en plus vite, chhhoubam chhhoubam chhhoubam, de plus en plus vite, de plus en plus vite, de plus en plus vite, comme un air qui se perd dans la pénombre (Delabroy-Allard., p. 188-189).

Comme le note Boulanger, nous entendons tous « bien avant de voir, avant de naître » (Boulanger, 2009, p. 746), ainsi toute la vie nous entendons dans la parole des significations qui nous « informent sur le locuteur » (*Ibid.*) et qui dépassent les limites des signifiés. *Ça raconte Sarah* suggère dès lors que la littérature hérite de la musique la puissante capacité de traduire une connaissance qui échappe au mode discursif.

Bibliographie

Corpus

Delabroy-Allard, Pauline. (2018). *Ça raconte Sarah*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Ouvrages

American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders : DSM-5* (vol. 5). Arlington, VA : American Psychiatric Association.

Benveniste, Émile. (1966). *Problèmes de linguistique générale (tome I)*. Paris : Gallimard.

Caruth, Cathy. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore / Londres : Johns Hopkins University Press.

Cixous, Hélène. (2010 [1975]). *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris : Galilée.

Cohn, Dorrit. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton : Princeton University Press.

Ernaux, Annie. (2001). *Se perdre*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».

Ferenczi, Sandor. (1988). *The clinical diary of Sandor Ferenczi*. Boston : Harvard University Press.

Flavigny, Christian. (2011). *L'infantile, l'enfantin. Les destins de la filiation*. Paris : PUF, coll. « Fil rouge ».

Freud, Sigmund. (1927). *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot.

Freud, Sigmund. (2010 [1923]). *Le moi et le ça*. Paris : Payot.

Meschonnic, Henri. (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Éditions Verdier.

Meschonnic, Henri. (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse : Éditions Verdier.

Skinner, B. F., & Ferster, C. B. (1957). *Schedules of Reinforcement*. New York : Appleton-Century-Crofts.

Articles

Benveniste, Émile. (1966). *De la subjectivité dans le langage*. Dans Problèmes de linguistique générale (tome I). Paris : Gallimard.

Boulanger, Pier-Pascale. (2009). *Quand la psychanalyse entre dans la traduction*. Meta, 54(4), 734-752.

Klein, Mélanie. (1946). *Notes on Some Schizoid Mechanisms*. The International Journal of Psycho-Analysis, 27.

Winnicott, Donald W. (2016 [1960-1963]). *Fear of Breakdown*. Dans L. Caldwell & H. Taylor Robinson (dirs.), *The Collected Works of D. W. Winnicott* (vol. 6). New York : Oxford Academic.

Travaux universitaires

Weber, Leigh Ellen. (2010). *Écrire le traumatisme : pour une étude de l'incompréhensible chez Soucy, Duras, Mavrikakis et Perec (mémoire de maîtrise)*. Kingston : Queen's University.