



De la voie romantique à la voix objectale : la langue française, le style et la voix dans les *Tales of Unrest* de Joseph Conrad

LOUIS-ANTONY MARTINEZ

Université Lumière - Lyon II

Résumé:

Cet article commence par examiner l'influence de Flaubert et, plus généralement, de la langue française sur le style de l'écrivain britannique d'origine polonaise Joseph Conrad. Puis, l'auteur met l'accent sur le lien qui unit le style et la voix.

Mots-clés : langue, style, voix, Conrad, Flaubert.

Resumen:

Este artículo comienza por examinar la influencia de Flaubert y, en general, de la lengua francesa sobre el estilo del novelista británico de origen polaco Joseph Conrad. Después, el autor hace hincapié en la relación entre el estilo y la voz.

Palabras clave : lengua, estilo, voz, Conrad, Flaubert.

Abstract:

This article begins by examining the influence of Flaubert and, more generally, of the French language on the style of the Polish-born British writer Joseph Conrad. Then, the author emphasizes the link between style and voice.

Key words : language, style, voice, Conrad, Flaubert.

« Il faut chanter dans sa voix. »
(Flaubert, 1980 : 238)

Certains écrivains voyagent pour s'enfermer (Jules Verne, d'après Roland Barthes), d'autres pour s'évader. Mais la plupart d'entre eux sont pris entre une force qui pousse à élargir le monde, c'est-à-dire à suivre « des voies romantiques d'évasion ou des plans mystiques d'infini » (Barthes, 1970 : 76), et une force qui pousse à le réduire à un espace clos et partant rassurant.

Bien qu'une génération les sépare, Flaubert et Conrad ont tous deux subi, dans leur jeunesse, l'influence du romantisme.



À l'instar des écrivains nés, comme lui, vers 1820 (Fromentin, Baudelaire), Flaubert a été profondément marqué par les œuvres romantiques. Maxime Du Camp, dans ses *Souvenirs littéraires*, remet notamment en lumière l'influence d'un drame oublié d'Alexandre Dumas, *Antony*, « qui est une des œuvres les plus puissantes de l'école romantique et qui eut une importance que les générations actuelles ne peuvent se figurer ». Et Du Camp d'ajouter : « Gustave l'admirait sans réserve » (Du Camp, 1994 : 188).

Certes, *Madame Bovary* est en rupture avec les œuvres de jeunesse, dans lesquelles l'influence du romantisme est patente, néanmoins, dans une lettre à Sainte-Beuve, datée du 5 mai 1857 (c'est-à-dire sept mois après la publication de *Madame Bovary* et sept mois avant la naissance de Conrad), Flaubert insiste sur le fait qu'il appartient « par le cœur du moins » à la génération romantique, « celle de 1830 ». Flaubert ajoute : « Tous mes amours sont là. Je suis un vieux romantique enragé » (Flaubert, 1980 : 710).

Joseph Conrad a hérité de son père, Apollon Korzeniowski, le goût de la littérature et, en particulier de la littérature romantique française. Les traductions des œuvres de Victor Hugo réalisées par son père lui permettent notamment de se familiariser avec l'auteur des *Travailleurs de la mer* dès son plus jeune âge¹. D'ailleurs, afin d'aider son père malade dans son travail, il a même dû lire à haute voix les épreuves de ce roman maritime. Il n'est pas malaisé de voir dans cette expérience les prémices de sa double vocation de marin et d'écrivain².

C'est la vieille cité phocéenne qui marque tout esemble le commencement du voyage en Orient flaubertien et le début des périples conradiens aux quatre coins du monde. Quand Flaubert quitte Marseille pour l'Orient en 1849 ou lorsque Conrad arrive à Marseille en 1874 pour répondre à sa vocation de marin, ils sont tous deux dans une situation où l'incertitude prévaut. À vingt-huit ans, Flaubert n'a encore presque rien publié. Quant au jeune Conrad, il navigue, dans un premier temps, comme matelot à bord de voiliers français. La perspective de la seconde vocation est donc bien éloignée.

Malgré l'instabilité qui caractérise la situation de ces deux écrivains alors qu'ils s'apprêtent à partir en mer, ces voyages sont également pour eux des moyens de s'évader.

¹ Conrad met l'accent sur ce point lorsqu'il écrit : « À dix ans j'avais lu beaucoup de Victor Hugo et autres romantiques » (Conrad, 2004 : 145). Alfred de Vigny fait partie de ces autres romantiques.

² Dans *Des Souvenirs*, Conrad raconte cet épisode en ajoutant : « Tel avait été mon titre à cette considération, et je crois bien aussi, mon premier contact avec la mer en littérature » (Conrad, 2004 : 148).



Flaubert s'évade de sa condition bourgeoise qu'il abhorre : « Je me trouve d'une platitude écœurante, et je suis parfois bien ennuyé du bourgeois que j'ai sous la peau », écrit Flaubert à George Sand (Flaubert, 1991 : 531). Paradoxalement, le voyage a donc pour Flaubert la même fonction que la tour d'ivoire de Croisset. En effet, si Flaubert s'enferme à Croisset, c'est aussi dans le but de se préserver du milieu bourgeois. Cependant, il faut ici prendre garde que, contrairement à Jules Verne, Flaubert ne s'enferme pas afin de « disposer d'un espace absolument fini » (Barthes, 1970 : 76). La vie d'ermite que Flaubert mène à Croisset, et qui lui a valu son surnom, l'ermite de Croisset, présuppose l'idée d'infini puisque le travail du style auquel Flaubert se livre dans son bureau ressortit, par essence, à l'infinitude : « Quelle chienne de chose que la prose ! Ça n'est jamais fini ; il y a toujours à refaire » (Flaubert, 1980 : 135).

Certes, Joseph Conrad s'évade aussi en voyageant, mais ce sont avant tout des raisons politiques qui vont déterminer Conrad à suivre les voies romantiques d'évasion. Le vocable *évasion* doit être pris ici dans les deux sens du terme puisqu'il ne s'agit pas seulement pour Conrad de fuir la réalité, il s'agit également de s'évader de la prison dans laquelle vit le peuple polonais. Conrad est né dans une zone occupée par les Russes. Or, bien que la Pologne soit normalement bordée au nord par la mer Baltique, l'occupant russe a confisqué cet accès à la mer. Il n'y a donc pas de marine polonaise. Ainsi, le fait que Conrad veuille devenir marin n'est pas insignifiant puisque la condition de marin va lui permettre de jouir d'une double liberté, à savoir d'une liberté politique et, ne l'oublions pas, d'une liberté romantique, car c'est cette dernière qui sous-tend partiellement la volonté de voyager chez Flaubert comme chez Conrad.

Le circuit oriental flaubertien s'effectue par bateau. Flaubert s'embarque à Marseille sur un paquebot, *Le Nil*, qui le mène précisément en Égypte, la première destination du voyage en Orient flaubertien.

Les pyramides ont saisi l'imagination de Flaubert, en sorte que, une fois le voyage terminé, une comparaison d'importance reviendra plusieurs fois sous sa plume épistolaire. Dans cette comparaison qui présente un intérêt d'autant plus grand qu'elle est filée tout au long de la *Correspondance* flaubertienne, l'œuvre littéraire est conçue par analogie avec les pyramides : les livres se font « comme les pyramides, avec un dessin prémédité » (Flaubert, 1980 : 783), écrit Flaubert à Ernest Feydeau, dans une lettre datée du mois de novembre 1857. Certes, l'analogie est ici purement illustrative, néanmoins la contingence analogique va bientôt céder sa place à la nécessité absolue. En effet, la pyramide va devenir l'un des critères essentiels pour juger de la valeur d'une œuvre. Ainsi, en octobre 1879, soit quelques mois avant sa mort, Flaubert insiste sur le fait que, pour être réussie, l'œuvre littéraire « doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide » (Flaubert, 2007 : 720).



Si la « structure-thème de la pyramide » (Duchet, 1983 : 27) permet de rendre compte de la conception flaubertienne de l'œuvre littéraire, la tour de Babel constitue le parangon de l'esthétique conradienne.

De même que Marseille, ville que Conrad a toujours aimée « avec une tendresse particulière » (Conrad, 1996 : 76), est, pour prendre un mot moderne, multiculturelle, de même Joseph Conrad est un écrivain cosmopolite. Dans son œuvre, intégralement écrite en anglais, sa troisième langue après le polonais et le français, Conrad utilise des mots, des expressions, voire des paragraphes, provenant de nombreuses langues. À titre d'exemple, dans son roman *Nostromo*, on trouve des vocables, des locutions et de courts passages en italien, en espagnol ou encore en langue française. C'est cette dernière qui retiendra notre attention dans la mesure où elle a joué un rôle décisif dans l'élaboration du style de Conrad.

Inquiétude, dont le titre original est *Tales of Unrest*³, est le premier recueil de courts récits publié par Conrad. Or, ces récits marquent une rupture dans cette élaboration. Dans la *Note de l'auteur*, Conrad admet certes la ressemblance entre « Karain : un souvenir » ('Karain : A Memory') et « La Lagune » ('The Lagoon'), néanmoins il ajoute une remarque importante : « l'idée qui en constitue le fond est très différente » (Conrad, 1982 : 648). Cette idée semble ressortir à la conception flaubertienne de l'idée : cette dernière « n'existe qu'en vertu de sa forme » (Flaubert, 1973 : 350). Or, dans la *Note de l'auteur* que Conrad a écrite en 1919, soit vingt et un ans après la première publication de son recueil, Conrad désavoue le premier récit si l'on tient compte de l'ordre d'écriture : « "Les Idiots" sont une œuvre d'une nature si manifestement dérivée qu'il m'est impossible d'en parler ici » (Conrad, 1982 : 649). Il est intéressant de noter que, dans une lettre à une de ses correspondantes françaises, Geneviève Séligmann-Lui, Conrad utilise un adjectif qui est précisément un dérivé du verbe *dériver* pour qualifier l'ensemble des récits qui composent le recueil *Inquiétude* : « Je m'y vois dérivatif plus que de raison » (Conrad, 1990 : 358).

Le verbe *dériver* et l'adjectif *dérivatif* sont, d'un point de vue étymologique et sémantique, d'une telle subtilité qu'ils méritent qu'on les considère de plus près. L'adjectif « a été emprunté par les grammairiens au bas latin *derivativus* "qui dérive, dérivé" » (Rey, 1998 : 1048). Quant au verbe, certes il « est d'abord

³ C'est en 1898 que Conrad a publié ce recueil. Il se compose de cinq récits : « Karain : un souvenir », « Les Idiots », « Un avant-poste du progrès », « Le Retour » et « La Lagune ». Dans la première traduction française des *Tales of Unrest*, due à Georges Jean-Aubry, le titre de ce recueil a été traduit par *Histoires inquiètes*. Dans la traduction révisée publiée en 1982, le titre *Histoires inquiètes* a été remplacé par *Inquiétude*.



employé avec le sens figuré de “prendre son origine dans, provenir de”, spécialement en grammaire, par réemprunt, “provenir d’un autre mot” » (Rey, 1998 : 1047), néanmoins il est également utilisé dans l’acception de « se laisser aller, s’abandonner à un mouvement spontané et passif » (Rey, 1998 : 1048). Or, cette acception permet de mieux saisir la portée de l’anecdote suivante que raconte Conrad dans la *Note de l’auteur* :

On constatera aisément qu’entre le dernier paragraphe du Paria des îles et le premier de « La Lagune », il n’y a pas eu, au sens figuré de l’expression, changement de plume. Ce fut aussi, littéralement, la vérité. Les deux textes procèdent de la même plume : une vulgaire plume d’acier. Comme on m’a accusé d’être, dans une certaine mesure, incapable d’émotion, je ne suis pas fâché de pouvoir dire qu’en une occasion au moins j’ai cédé à une impulsion sentimentale. Considérant que cette plume avait été une bonne plume et qu’elle m’avait montré assez de dévouement, j’eus l’idée de la conserver comme une sorte de relique que je pourrais à l’avenir regarder avec tendresse ; je la mis donc dans la poche de mon gilet. (Conrad, 1982 : 647-648)

On sait que, pour Flaubert, l’écrivain est contigu à sa plume puisqu’il se définit lui-même ainsi : « Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d’elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle » (Flaubert, 1980 : 42). Flaubert met également l’accent sur le lien profond entre la plume et le style lorsqu’il écrit : « Ce qui fait, moi, que je suis si long, c’est que je ne peux penser le style que la plume à la main » (Flaubert, 1980 : 118). On peut donc légitimement voir dans le changement de plume dont parle Conrad une métaphore pour désigner un changement de style. De même que Flaubert a réfréné le mouvement expansif de la première *Tentation de Saint-Antoine*, pour s’astreindre à un style plus tenu⁴, de même Conrad, qui s’est senti aller à la dérive dans « Les Idiots » et « La Lagune », va se reprendre dans les autres récits du recueil. Autrement dit, au lieu de suivre son mouvement naturel, Conrad va condenser son style, par opposition à la luxuriance de style qui est notamment manifeste dans « La Lagune ».

En fait, le style des premiers romans, à savoir ceux qui ont été écrits durant la période malaisienne de Conrad (notamment *La Folie Almayer* et *Un paria des îles*), est émaillé de gallicismes. À titre d’exemple, dans le texte original

⁴ Flaubert insiste sur ce point lorsque, à propos de *Madame Bovary*, il écrit : « Autant je suis débraillé dans mes autres livres, autant dans celui-ci je tâche d’être boutonné et de suivre une ligne droite géométrique » (Flaubert, 1980 : 40).



anglais de *La Folie Almayer*, Conrad a traduit à la lettre les expressions françaises suivantes : *en sa qualité de* (« in his quality of »), *cheveux en désordre* (« hair in disorder ») ⁵. En outre, dans *The French Face of Joseph Conrad*, Yves Hervouet souligne le fait que certains courts passages d'*Un paria des îles* sont des traductions littérales d'auteurs français tels que Flaubert et Maupassant. On peut donc se poser la question suivante : de tels procédés sont-ils dus à l'imitation stylistique à laquelle s'exercent provisoirement tant d'auteurs débutants ou bien sont-ils véritablement constitutifs du style conradien ? La permanence ou non de ces procédés dans le style des récits du recueil *Inquiétude* qui sont postérieurs au changement de plume nous suggérera une piste de réponse.

Faisant référence à la nouvelle qui s'intitule « Les Idiots », à savoir un des récits qui composent le recueil *Inquiétude* et qui a été écrit avant le changement de plume, Yves Hervouet emploie le mot *pastiche*. Ce récit serait, selon lui, un pastiche de Maupassant, Flaubert et Zola ⁶. Mais est-il vraiment possible de faire, dans un même récit, un pastiche de trois écrivains sans mentionner d'une manière explicite ou implicite les noms des auteurs pastichés ? Avant de répondre, on peut prêter l'oreille à ce que dit Gérard Genette dans *Palimpsestes* :

Il est tentant d'appliquer au pastiche et à la charge, plus peut-être qu'à tout autre genre, un critère inspiré de celui que Philippe Lejeune applique à l'autobiographie : un texte ne pourrait pleinement fonctionner comme un pastiche que lorsque serait conclu à son propos, entre l'auteur et son public, le « contrat de pastiche » que scelle la coprésence qualifiée, en quelque lieu et sous quelque forme, du nom du pasticheur et de celui du pastiché : ici X imite Y. C'est effectivement le cas le plus canonique et le plus fréquent, qu'illustrent par exemple les recueils de Proust, de Reboux et Muller, de Max Beerbohm, etc. Toute autre situation éditoriale basculerait soit du côté de l'apocryphe (Batrachomyomachie attribuée à Homère, poèmes d'« Ossian » forgés par Macpherson, Chasse spirituelle, etc.), soit du côté de l'imitation non déclarée (parce qu'inconsciente, ou parce que honteuse, ou parce que jugée toute naturelle et dispensée d'un aveu) d'un maître non désigné. (Genette, 1992 : 172-173)

En fait, le pastiche de Flaubert dans « Les Idiots » pose des problèmes théoriques. De même que l'on ne peut pas parler de contrat de pastiche dans ce ré-

⁵ Pour tous les détails dans lesquels nous ne pouvons pas entrer ici, on peut se reporter à l'article d'Yves Hervouet qui s'intitule « Conrad and the French language, Part Two ».

⁶ Yves Hervouet écrit à propos de « The Idiots » : « it is very much a pastiche of Maupassant, Flaubert, and Zola » (Hervouet, 1990 : 32).



cit, de même l'on ne peut pas parler de pastiche *stricto sensu*, le contrat de pastiche étant, pour Gérard Genette, la condition *sine qua non* de l'existence du pastiche.

De plus, bien qu'Yves Hervouet utilise le mot « pastiche » pour qualifier ce récit, ses analyses semblent plutôt prouver qu'il s'agit d'un plagiat. En effet, il parle de « similarities of detail » (Hervouet, 1990 : 36), de similitudes de détail. Or, dans un pastiche, le pasticheur est censé imiter le style et non pas les détails.

Dans son pastiche de Renan, Proust introduit le mot « aberrant » qu'il trouve « extrêmement Renan ». Et Proust d'ajouter ceci dans une lettre à Robert Dreyfus : « Je ne crois pas que Renan ait jamais employé le mot. Si je le trouvais dans son œuvre, cela diminuerait ma satisfaction de l'avoir inventé » (Proust, 1971 : 689).

Il semble donc que les « pastiches » écrits par Conrad s'opposent à ceux écrits par Proust puisque ce dernier prend une grande liberté par rapport à l'auteur pastiché : il imite le style de l'auteur en question, mais n'hésite pas à enrichir le vocabulaire de son modèle. Dans les récits que comporte le recueil intitulé *Inquiétude*, Conrad semble être plus servile à l'égard de l'auteur pastiché, il va même jusqu'à conserver certains détails.

Toutefois, il est essentiel de souligner que, même dans « Karain : un souvenir », c'est-à-dire après que le changement de plume a eu lieu, Conrad ne semble pas s'être détaché de ses modèles. Yves Hervouet a notamment mis en évidence l'influence de *Salammô* sur ce récit. En outre, il semble adopter cette attitude prétendument servile lorsqu'il écrit : « All that had the crude and blended colouring, the appropriateness almost excessive, the suspicious immobility of a painted scene » (Conrad, 1991 : 65). Le fait que Conrad ait préféré le vocable *immobility* au mot *stillness* n'est pas anodin. En effet, cette phrase évoque le style de Flaubert. D'ailleurs, il est important de noter que, dans la phrase suivante tirée de *Madame Bovary*, le paysage est non seulement immobile, mais il est également assimilé à une peinture : « Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture » (Flaubert, 1999 : 393).

Ce qui est frappant, c'est que cette phrase flaubertienne que Conrad pastiche est précisément celle que Barthes utilise dans le but de mettre l'idéologie réaliste en pleine lumière. Dans son article sur l'effet de réel, ce dernier souligne que « la fin esthétique de la description flaubertienne est toute mêlée d'impératifs "réalistes", comme si l'exactitude du référent, supérieure ou indifférente à toute autre fonction, commandait et justifiait seule, apparemment, de le décrire » (Barthes, 1982 : 85-86). Et Barthes ajoute : « l'écrivain accomplit ici la définition que Platon donne de l'artiste, qui est un faiseur au troisième degré,



puisqu'il imite ce qui est déjà la simulation d'une essence » (Barthes, 1982 : 85). Cette simulation d'une essence peut être notamment la copie peinte dont parle Barthes dans *S/Z*. Ainsi, l'idéologie réaliste est patente dans cette description flaubertienne tirée de *Madame Bovary* puisque, selon Roland Barthes, « le réalisme consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel » (Barthes, 1976 : 56).

Flaubert copie ce qui est déjà copie, à savoir la peinture de Rouen. Conrad produirait donc un pastiche de cette phrase qui copiait déjà un tableau qui copiait la réalité. En fait, on pourrait croire que la phrase de Conrad constitue une *mimesis* au troisième degré. Pourtant, l'adjectif « suspicious » remet en question la première *mimesis* et donc le fondement de cet « étagement des codes » (Barthes, 1976 : 133-134). Si le texte flaubertien semble être perméable à l'idéologie réaliste, le texte conradien est plus moderne, en ce sens qu'il attire plus volontiers l'attention sur la facticité de la représentation réaliste et porte, par la même occasion, le problème de la représentation à un degré plus haut encore.

Le rôle que joue la langue française dans le style de Conrad doit donc être interprété de façon identique. Certes, l'influence des écrivains français, et notamment de Flaubert, n'est pas étrangère à la présence de certains gallicismes dans la prose conradienne, néanmoins cette influence ne permet de rendre compte que partiellement du style de Conrad. En effet, dans ce style si singulier, le français fissure tout à la fois la langue anglaise et l'idéologie qui la sous-tend, en sorte que l'unité du style, chère aux auteurs classiques, est remise en cause. D'ailleurs, cette unité est mythique, dans l'acception que Rosolato attache au vocable *mythe* :

Nous disons mythe parce que cette invocation d'une unité originaire et originelle tend à dissimuler la différence, la trace qui, quel que soit le langage, graphique ou phonique, existe obligatoirement pour toute organisation, tout temps, et tout niveau de langage : trace de ce qui est perdu, et de l'objet, trace en tant que présentant l'absence, en tout cas comme séparation originaire. (Rosolato, 1994 : 291)

Lorsque le style de Conrad hésite entre la langue anglaise et la langue française, le texte conradien reste en suspens, c'est-à-dire qu'il est saisi d'« un *fading* brusque » (Barthes, 1976 : 44). Or, c'est dans ces moments de *fading* que le style de Conrad se dé-voie et partant dévoile la voix comme objet perdu, c'est-à-dire comme cause du désir de l'écrivain.

Certes, le style dans les récits d'*Inquiétude* est en partie dérivé du style de Flaubert, néanmoins il dérive également d'une autre façon. Le style de Conrad dé-rive, dans l'acception étymologique de « quitter la rive » (Rey, 1998 : 1048).



Ainsi, il quitte la rive française pour s'embarquer dans cette odyssée qui le conduira jusqu'*Au cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*). Ce court roman, dans lequel Conrad trouvera de toute évidence sa voix propre, est d'ailleurs préfiguré par un des récits qui composent le recueil *Inquiétude* : « Un avant-poste du progrès ». En effet, ce récit constitue « la part la plus légère du butin » que Conrad a rapporté du centre de l'Afrique, « la part principale étant, bien entendu, *Au cœur des ténèbres* » (Conrad, 1982 : 13). Une voix se cherche donc comme une voie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. (1970) *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
BARTHES, R. (1976) *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
BARTHES, R. (1982) « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.
CONRAD, J. (1982) *Inquiétude*, Paris, Gallimard.
CONRAD, J. (1982) *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard.
CONRAD, J. (1990) *The Collected Letters of Joseph Conrad*, tome IV, Cambridge, Cambridge University Press.
CONRAD, J. (1991) *The Collected Stories of Joseph Conrad*, Hopewell, The Ecco Press.
CONRAD, J. (1996) *The Collected Letters of Joseph Conrad*, tome V, Cambridge, Cambridge University Press.
CONRAD, J. (2004) *Des souvenirs*, Paris, Sillage.
DU CAMP, M. (1994) *Souvenirs littéraires*, Paris, Aubier.
DUCHET, C. (1983) « Roman et objets », in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil.
FLAUBERT, G. (1973) *Correspondance*, tome I, Paris, Gallimard.
FLAUBERT, G. (1980) *Correspondance*, tome II, Paris, Gallimard.
FLAUBERT, G. (1991) *Correspondance*, tome III, Paris, Gallimard.
FLAUBERT, G. (1999) *Madame Bovary*, Paris, Librairie Générale Française.
FLAUBERT, G. (2007) *Correspondance*, tome V, Paris, Gallimard.
GENETTE, G. (1992) *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
HERVOUET, Y. (1982) « Conrad and the French Language, Part Two », in *Conradiana*, n° 14, Lubbock, Texas Tech University Press.
HERVOUET, Y. (1990) *The French Face of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press.
PROUST, M. (1971) *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard.
REY, A. (1998) *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert.
ROSOLATO, G. (1994) « La voix », in *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969.

