



HAL
open science

L'interrogatoire chez Duras, Pinget, Simon : le personnage du Nouveau Roman à la question

Léa Ageron

► **To cite this version:**

Léa Ageron. L'interrogatoire chez Duras, Pinget, Simon : le personnage du Nouveau Roman à la question. Littératures. 2012. dumas-00712587

HAL Id: dumas-00712587

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00712587>

Submitted on 27 Jun 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



L'interrogatoire chez Duras, Pinget et Simon : le personnage du Nouveau Roman à la question.

Nom : AGERON

Prénom : Léa

UFR LLASIC

Mémoire de master 1 Recherche - 18 crédits – Mention Lettres et arts

Spécialité ou Parcours : Littératures

Sous la direction de Brigitte FERRATO-COMBE

Année universitaire 2011-2012

L'interrogatoire chez Duras, Pinget et Simon : le personnage du Nouveau Roman à la question.

Léa AGERON

Université Stendhal UFR LLASIC

Mémoire de master 1 Recherche - 18 crédits – Mention Lettres et arts

Spécialité Littératures

Sous la direction de Brigitte FERRATO-COMBE

Année universitaire 2011-2012

Œuvres étudiées et éditions de référence

Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*. (Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1967).

Robert Pinget, *L'Inquisiteur*. (Minuit, coll. « Double », 1962).

Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*. (Minuit, 1997).

Table des matières

Introduction générale	7
1. Situations et écriture du conflit : l'émergence du personnage par la violence.	12
1.1 Eléments de définition ; la violence comme critère constituant de l'interrogatoire.....	13
1.1.1 <i>Entretiens, interviews, interrogatoires.</i>	<i>14</i>
1.1.2 <i>De la présence de l'interrogatoire dans notre corpus.</i>	<i>17</i>
1.1.3 <i>Pour un « roman-interrogatoire" ?.....</i>	<i>20</i>
1.2 Le dialogue en question, de l'échange au combat verbal.	24
1.2.1 <i>Du dialogue au soliloque.</i>	<i>24</i>
1.2.2 <i>Transgressions des règles et des préceptes dialogiques.</i>	<i>28</i>
1.2.3 <i>S'imposer au moyen d'une joute verbale.</i>	<i>31</i>
1.3 Le processus inquisitoire, une guerre de positions.	35
1.3.1 <i>Du statut des personnages, une inégalité première et fondamentale.....</i>	<i>36</i>
1.3.2 <i>Etude de la conduite de l'interrogatoire.....</i>	<i>39</i>
1.3.3 <i>Inversions des rôles et transferts d'autorité ; sortie d'un système a priori.....</i>	<i>43</i>
Conclusion de la première partie.	47
2. Il parle donc il existe : affirmation du personnage en être de parole.	49
2.1 Le personnage au parloir ; vers une tentative d'épuisement de la parole.	50
2.1.1 <i>Des « romans-parloirs ».....</i>	<i>50</i>
2.1.2 <i>Plaisir et urgence de dire, l'interrogatoire comme répertoire.....</i>	<i>51</i>
2.1.3 <i>Interrogation des notions de langage et de communication.</i>	<i>52</i>
2.2 De la parole à la voix : faire entendre et résonner les mots.	53
2.2.1 <i>De l'oral au vocal, une recherche du son.....</i>	<i>54</i>

2.2.2	<i>Effets d'oralité.</i>	55
2.2.3	<i>L'enregistrement, une matérialisation de la voix.</i>	56
2.3	<i>L'éloquent éclatement du logos.</i>	58
2.3.1	<i>Manifestations linguistiques de l'éclatement.</i>	58
2.3.2	<i>Effets de simultanésisme et de présence du personnage.</i>	60
2.3.3	<i>De l'unité fondamentale des logoï.</i>	61
3.	Penser l'être pensant : pour une recréation du personnage.	63
3.1	Une entreprise maïeutique au service du dévoilement de l'intériorité du personnage.	64
3.1.1	<i>Un interrogateur-Socrate, mutation de l'interrogatoire en espace révélateur.</i>	65
3.1.2	<i>Autrui nécessaire, une co-construction du personnage.</i>	66
3.1.3	<i>Avènement d'un être phénoménologique complexe.</i>	67
3.2	Le savoir plus que la vérité : pour un personnage sachant et percevant.	69
3.2.1	<i>Connaissance, savoir et vérité.</i>	69
3.2.2	<i>Primat d'un sujet percevant, déplacement du principe inquisitoire.</i>	70
3.2.3	<i>Figures du fou savant.</i>	72
3.3	La mémoire créatrice, s'inventer et se réinventer toujours.	73
3.3.1	<i>Problèmes mnésiques, mise en évidence de la partialité de la mémoire.</i>	74
3.3.2	<i>Rêver les souvenirs, imaginer le passé.</i>	75
3.3.3	<i>L'interrogatoire comme métaphore de la création littéraire.</i>	76
	Conclusion générale.	78
	Bibliographie.	82
	Annexe.	90

« - N'accordez-vous pas trop d'importance à ces personnages de second plan ? Vous savez maintenant l'essentiel il me semble. L'œuvre n'est-elle pas votre premier souci ?

- Il s'agissait d'en éclairer certains aspects. Mais comme vous dites... (Un temps) Encore quelques dernières questions. »

Robert Pinget, *Autour de Mortin*.

Introduction générale.

A l'origine de ce travail, l'envie de travailler de plus près sur ce roman de la seconde moitié du XX^e siècle qu'un journaliste du *Monde*, E. Henriot, qualifia de « Nouveau » en 1957, alors qu'il faisait la critique dépréciative de *La Jalousie*, qu'A. Robbe-Grillet venait de publier quelques temps auparavant. Nouveau, car s'inscrivant en faux contre les préceptes usés du roman traditionnel tel qu'envisagé par Balzac. Derrière cette qualification sinon arbitraire du moins schématique se trouve un groupe d'écrivains désireux de réinventer le genre romanesque : A. Robbe-Grillet, théoricien du mouvement, M. Butor, C. Ollier, R. Pinget, N. Sarraute, S. Beckett, mais aussi C. Simon et quelquefois M. Duras, pour d'autres œuvres que celles composant le cycle du *Barrage*¹.

Grande fut la surprise à la vue de l'abondance d'études et d'écrits théoriques sur ces auteurs. Il fallut alors chercher un sujet d'étude plus restreint, afin de produire un travail qui ne se borne pas à synthétiser les recherches existantes. C'est en envisageant un sujet sur le genre policier au sein du Nouveau Roman qu'est venue l'idée d'un mémoire sur la notion d'interrogatoire, ses effets et ses conséquences dans l'espace romanesque, particulièrement en relation avec le personnage. Les premiers mots *in medias res* de *L'Inquisiteur*, « oui, non répondez » nous ont interpellé par leur impact, suscitant l'envie de mener des recherches sur la notion inquisitoriale. Par ailleurs, après consultation des études critiques, il est apparu que ce sujet, sans bien sûr être vierge, n'avait pas été surexploité et laissait donc la possibilité d'une place intéressante pour ce travail.

L'établissement du corpus s'est d'abord fait par affinité avec ces trois auteurs, même si *L'Emploi du temps* (M. Butor) ou *Molloy* (S. Beckett) pour ne citer que ces ouvrages, auraient pu retenir l'attention. Dans ce roman d'un nouveau genre, les interrogatoires sont nombreux, aussi avons-nous pris le parti de

¹ Le « cycle » se compose de quatre textes comportant des personnages reparaissant et dont l'intrigue a pour cadre l'Indochine. Il s'agit d'*Un Barrage contre le Pacifique* (1950), de *L'Eden cinéma* (1977), de *L'Amant* (1984) et de *L'Amant de la Chine du nord* (1991).

restreindre ce terme à un cadre institué, celui d'un personnage investi d'une certaine autorité (juridique ou policière et journalistique) posant des questions à un autre sujet. Sans cela, il est certain que nombreux romans de N. Sarraute auraient pu être qualifiés d'interrogatoires au long cours. Ainsi, on comprend aisément le choix de *L'Inquisiteur* et de *L'Amante anglaise*, qui se présentent comme deux romans faits uniquement d'interrogations et de réponses, menés par une figure d'interrogateur ; quant au *Jardin des Plantes*², s'il présente une scène d'interrogatoire au sens strict (celui de Brodski), il contient aussi une *interview* de S., que nous avons considéré comme un cas d'interrogatoire. Ce choix peut être d'abord justifié par la convocation de la langue anglaise, pour laquelle *interview* signifie interrogatoire ; la salle d'interrogatoire des commissariats se nommant de fait « *interview-room* ». La cohérence et l'unité d'un tel corpus est donc plurielle : générique d'abord, car il s'agit de trois romans, temporelle puisqu'ils sont issus de la seconde moitié du siècle mais aussi d'une même mouvance, et enfin thématique, du fait de la place centrale qu'y occupe la démarche interrogatrice.

Pour ce qui concerne la problématisation du sujet, elle prend appui sur l'un des stéréotypes les plus répandus relatif aux lignes directrices du Nouveau Roman avant même la disparition de l'intrigue, à savoir la mort du personnage. P. Bourdieu envisageait l'interrogatoire comme une « logique du soupçon »³, et N. Sarraute suggérait le basculement du roman dans « l'ère du soupçon » aussi, dans ce soupçon généralisé, avons-nous décidé de suspecter à charge l'établissement de personnages devenus « simples supports, porteurs d'état »⁴.

C'est donc contre cette approche schématique d'un personnage porté disparu que notre travail a l'ambition de s'inscrire, à partir des propos d'A. Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau Roman*⁵ :

² Dans le corps de notre développement, nous utiliserons les abréviations suivantes : L'AA pour *L'Amante anglaise*, L'I pour *L'Inquisiteur* et Le JP pour *Le Jardin des Plantes*. Quant aux notes de bas de pages, nous supprimons l'article défini : AA, I, JP.

³ BOURDIEU, Pierre, (sous la direction de) « L'interrogatoire » in *La misère du monde*, Seuil, 1993, p. 857.

⁴ SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956, p.43.

⁵ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Minit, 1963, p.28.

En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était davantage l'arme d'un corps-à-corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche.

Sans doute faut-il souligner le fait que l'auteur ne prône pas la disparition stricte du personnage, pensons au détective Wallas dans *Les Gommages*, mais bien le déplacement de son statut, qui s'accompagne d'une désacralisation et du souci de mettre fin à l'entreprise d'identification. Mais le personnage du Nouveau Roman perd-il pour autant de son épaisseur ? Est-ce parce qu'il est décharné, sans visage, qu'il a cessé d'être et d'exister ?

Ce travail a pour finalité de répondre par la négative à cette question, en montrant que par l'interrogatoire, et donc par un échange qui est d'abord verbal, on assiste à l'avènement d'un autre type de personnage⁶, qui s'affirme et qui trouve sa profondeur au moyen de « l'usage de la parole », pour reprendre l'expression

⁶ Nous précisons que cette étude porte sur les personnages interrogés, c'est-à-dire le domestique et S. dans *L'I* et *Le JP*. Quant à *L'AA*, nous avons fait le choix de nous intéresser au personnage de Claire Lannes, car bien que Robert Lamy et Pierre Lannes subissent également des interrogatoires, le véritable point nodal du roman est bien celui de Claire Lannes, la meurtrière, qui est aussi le personnage principal de *L'AA* comme du *Théâtre de l'amante anglaise* et des *Viaducs de la Seine-et-Oise*.

sarrautienne, les mots et la voix habillant un sujet que l'on a privé de sa chair *stricto sensu*. Au contact d'autrui, en l'occurrence d'un interlocuteur exclusif, le personnage s'impose et se crée une véritable contenance. Nul besoin de patronyme, de racines généalogiques ou de description physique, il est parole, phénomène paroxystique dans un espace inquisitorial qui ne peut exister que par et pour le dire, qui ne se présente pas comme une fin en soi mais comme le vecteur nécessaire de l'affirmation plurielle du personnage. Il s'agit donc d'étudier cette prise d'ampleur du personnage, qui devient un sujet total et abouti par l'intermédiaire de la situation d'interrogatoire. Pour construire une réflexion pertinente, le corps de ce travail consistera en un développement en trois parties principales.

Il s'agit dans un premier temps d'envisager l'interrogatoire comme un rapport de forces multiples questionnant le statut de chacun des participants, d'étudier la conduite du dialogue et de mettre en question la notion de situation dialogale. A travers des analyses pragmatiques et linguistiques, on envisagera l'interrogatoire comme une structure et une écriture de la violence, qui ne saurait être à sens unique dans un schéma dominant-dominé. Afin de mettre en évidence la violence inhérente à la notion d'interrogatoire, on s'arrêtera sur des éléments de définition, dans le but de mettre à mal les ambiguïtés qui peuvent exister entre des concepts proches tels qu'entretien, *interview* et interrogatoire. Par l'interrogatoire, et donc un face à face en huis clos, nous voulons mettre en avant l'affirmation du personnage par la véhémence inhérente au rapport sociolinguistique imposé, et grâce à son appareil langagier. En d'autres termes, nous postulons l'émergence du personnage au contact d'une atmosphère virulente.

Le second temps de ce travail pose et explore l'hypothèse d'une tentative d'épuisement de la parole au sein de ce que nous appelons un « roman parler » pour filer la métaphore juridique. Il s'agit de montrer comment le personnage se définit comme un être de parole, et encore davantage de voix. Ce faisant, celui-ci perd de son abstraction en acquérant progressivement une dimension physique.

Dans une entreprise d'éradication du silence, les personnages se livrent à de véritables logorrhées en outrepassant le cadre de la réponse à une question posée. De digressions en bavardage, de bavardage en conversation, on assiste à un éclatement du *logos*, qu'il soit suivi cohérent de la pensée ou parole formulée, dans une urgence et un plaisir du dire.

Enfin, la troisième et dernière partie du développement se propose de faire la preuve de la profondeur sinon psychologique du moins phénoménologique du personnage, que la parole permet de révéler. Celle-ci met en évidence la binarité de l'être, et la polyphonie à l'intérieur même du personnage, selon la conception bakhtinienne. Le principe de l'interrogatoire, structure duelle par excellence, instaure une maïeutique entre les différentes parties, amenant le personnage à formuler des idées dont il n'avait pas nécessairement conscience. On se livrera également, dans cette perspective, à une réflexion sur les notions de savoir et de vérité, qui se présentent *a priori* comme les fondements nécessaires à toute démarche interrogatrice. L'interrogatoire subit un déplacement, il n'est plus tentative d'accouchement d'une vérité sur une question donnée, mais bien un parcours mental qui met au monde une connaissance sensible des mots et des choses. Le personnage s'invente dans le témoignage, dépassant ainsi la prétendue contradiction pesant sur ces deux entreprises. Il se crée par ses propos, générant ainsi un processus d'auto-engendrement. Dès lors, on peut envisager la démarche inquisitoriale comme la métaphore de la création littéraire ; à l'image de l'incipit de *L'Amante anglaise*, il s'agit bel et bien de composer un livre.

1. Situations et écriture du conflit : l'émergence du personnage par la violence.

La violence verbale est une problématique chère aux écrivains du Nouveau Roman dans la mesure où c'est par l'intermédiaire du langage, au sein de la parole, que se manifestent les tensions sociales et relationnelles entre les individus. Les personnages querelleurs de S. Beckett, le grand frère du *Barrage*⁷, mais aussi l'ensemble de l'œuvre de N. Sarraute, qui s'est appliquée à mettre en évidence la violence souterraine des échanges verbaux, en sont les principaux parangons. Pour l'auteur de *Portrait d'un inconnu*, la conversation n'est en réalité qu'une « sous-conversation »⁸ qui atteint l'être au plus profond de son intimité en le malmenant sans cesse, d'où ce propos extrait de *Tropismes* qui illustre bien cette conception :

Mais il l'interrompait : « L'Angleterre... Ah ! oui, l'Angleterre... Shakespeare ? Hein ? Hein ? [...] Vous connaissez Thackeray ? Th... Th... C'est bien comme cela qu'ils prononcent ? Hein ? [...] » Il l'avait agrippée et la tenait toute entière dans son poing. Il la regardait qui gigotait un peu, qui se débattait maladroitement [...]»⁹

Les œuvres de notre corpus s'attachent également à faire jaillir la violence inhérente aux échanges entre les individus, qui se manifeste au travers de leur langage. Cette violence est d'autant plus palpable dans les textes en présence qu'ils mettent en scène des confrontations directes et forcées entre deux personnages dont les rôles respectifs sont *a priori* bien définis, l'un posant les questions, l'autre s'attelant à y répondre. Il s'agit, dans le premier temps de ce mémoire, d'étudier les modes de présence et de déclinaison de cette violence, que nous postulons comme

⁷ DURAS, Marguerite, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1950.

⁸ SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, 1956. Voir en particulier l'article « Conversation et sous-conversation », pp. 83-122.

⁹ SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Minuit, 1957, p. 94.

constitutive du personnage. En effet, c'est par le conflit, qu'il soit avoué ou non, manifeste ou sous-jacent, que le personnage s'affirme et gagne en consistance. Bien que Claire Lannes, le domestique et S. soient bousculés et attaqués parfois, ce dont nous verrons les modalités, ce chahut permet aux personnages de s'imposer aux yeux de leurs interlocuteurs mais aussi, dans la problématique qui est la notre, comme des entités émergentes dotées d'une véritable épaisseur.

1.1 Eléments de définition ; la violence comme critère constituant de l'interrogatoire.

Une première phase d'établissement de définitions permet non seulement de justifier l'emploi du terme « interrogatoire », mais également d'en attester la présence au sein des œuvres étudiées. Elle permet aussi de le qualifier de situation de violence, si bien que celle-ci apparaît comme le constituant nécessaire de l'interrogatoire. Il s'agit alors d'étudier les différences existant entre « interrogatoire », « *interview* » et « entretien », notions voisines mais non synonymes, mais aussi entre les verbes « interroger » et « questionner », entre « l'interrogation » et le « questionnement ». Comment se manifeste la violence, quelles sont ses spécificités dans ces face à face, et plus précisément au sein de notre corpus ? On verra dans quelles mesures on peut parler d'interrogatoire. On posera également la question du « roman-interrogatoire »¹⁰, en insistant sur sa violence *sui generis*.

¹⁰ Terme utilisé par David et Lionel RUFFEL, « Oui ou non répondez », *Chaoïd, Création Critique*, numéro 3, septembre 2001, pp. 2-21.

1.1.1 Entretiens, interviews, interrogatoires.

Une mise au point sur les notions d'entretien, d'*interview* et d'interrogatoire est nécessaire afin de clarifier la terminologie employée et de définir le concept clé du sujet, celui d'interrogatoire. Un premier point attire notre attention : si l'entretien et l'*interview*, terme anglais signifiant entrevue, sont connotés positivement, il n'en va pas de même pour l'interrogatoire qui est taxé d'une connotation dépréciative. Un détour par le dictionnaire¹¹ permet de faire la lumière sur cet aspect. L'entretien se définit comme l'action « d'échanger des paroles avec une ou plusieurs personnes », et compte pour synonymes la conversation, la discussion et le dialogue. La notion d'échange doté d'une certaine légèreté caractérise l'entretien, qui ne suppose pas de situation hiérarchique particulière entre les différents interlocuteurs.

L'*interview* se rapproche de l'entretien en ce qu'elle est également discussion autour d'un sujet, le plus souvent entre deux personnes, mais elle est sensiblement différente pour plusieurs raisons. En effet, elle implique un « journaliste [qui] interroge une personne sur sa vie, ses projets, ses opinions », ce qui implique un sujet mandaté pour mener la discussion, le journaliste, qui se trouve donc en position de supériorité dans une discussion se construisant sur le mode binaire des questions et des réponses. L'*interviewer* « interroge » son interlocuteur, dont les propos sont de fait orientés, la conversation ne se faisant pas à sa guise. Par rapport à l'entretien, l'*interview* implique un statut différent des participants et ne laisse pas la part belle à la spontanéité de la discussion. Comme l'explique le journaliste J.L. Martin Lagardette¹², l'*interviewer*, pour le bon déroulement de l'entrevue et au nom de son professionnalisme, doit rester maître des propos échangés, et se veut de ramener l'*interviewé* dans le cadre implicite de la question posée lorsque la réponse s'en écarte. Notons également que dans la mesure où elle est destinée à être livrée au public, l'*interview* interroge le plus

¹¹ *Le Petit Robert 2011*, dictionnaire de référence pour ce travail.

¹² MARTIN LAGARDETTE, Jean-Luc, *Le guide de l'écriture journalistique*, La Découverte, 2003. Chapitre « Les différents genres journalistiques », *L'interview*, pp. 115-127.

souvent une personnalité connue ou influente, ce qui la situe du côté de l'extraordinaire. Dans *Le JP*, c'est S., double de l'auteur C. Simon, qui est interrogé dans le cadre d'une entrevue à son domicile, que le lecteur aguerri reconnaît à de nombreux motifs repris de ses grands romans et inspirés de son histoire personnelle, comme ici *La Route des Flandres* :

Essayez seulement de vous imaginer cinq jours après le début de la bataille, monté sur le cheval d'un cavalier tué (et ça pour la deuxième fois) et en train de suivre au pas sur une route qui est quelque chose comme un abattoir les deux colonels de votre brigade, et qu'avec un autre cavalier, qui conduit encore en main le cheval d'un mort vous représentez tout ce que les deux colonels ramènent avec eux de leurs régiments [...]¹³

L'interrogatoire convoque également une dimension exceptionnelle, en tant que « mode d'instruction d'une affaire par voie de questions posées aux parties par un magistrat commis à cet effet » ; en effet, il se situe du côté de la transgression de la loi suite à un délit. Au sens strict, il s'applique dans un cadre juridique et seul un sujet mandaté pour le conduire est en droit de le faire, qu'il s'agisse d'un homme de robe ou d'un commissaire de police. Contrairement à l'entretien, son but est annoncé et permet de le justifier, il s'agit de faire éclater la vérité sur une ou plusieurs zones d'ombre.

La convocation de ces définitions permet de clarifier partiellement ces notions avoisinantes, cependant, dans l'ouvrage qu'ils consacrent à l'interrogatoire¹⁴, S. Clément et S. Portelli emploient le terme « entretien d'autorité » comme synonyme de celui-ci. Ce faisant, ils soulignent le caractère virulent de cet entretien, qui ne saurait être une discussion, et qui place l'interrogateur en nette position de supériorité. Si les notions s'entrecoupent, elles comportent donc également un certain nombre de nuances, qu'il est primordial de souligner pour pouvoir parler clairement d'interrogatoire par la suite.

¹³ *JP*, p. 100.

¹⁴ CLEMENT, Sophie et PORTELLI, Serge, *L'Interrogatoire*, Sofiac, 2001.

Le titre du roman de R. Pinget se construit sur un néologisme d'auteur, dans la mesure où « inquisitoire » est un adjectif, qui est ici considéré comme un substantif en lieu et place du terme « Inquisition ». L'écrivain s'en explique : « L'Inquisition est le principe de l'interrogatoire cruel et systématique que j'ai adopté pour mon livre *L'Inquisitoire*. J'ai forgé le substantif d'après un adjectif juridique ancien, la procédure inquisitoire. »¹⁵ Le domestique subit bel et bien un interrogatoire, mais systématisé et poussé au paroxysme du martèlement de la question qui harcèle l'interrogé, comme en témoignent ses « je l'ai dit » à répétition, qui soulignent sa lassitude et son épuisement.

Les verbes transitifs « interroger » et « questionner » sont extrêmement proches, et le dictionnaire les utilise indifféremment ; ainsi trouve-t-on pour questionner : « Interroger quelqu'un, lui faire des questions. » Cependant, une précision importante est apportée dans la définition d'interroger, à savoir la dimension contraignante : « Questionner quelqu'un sur une chose ou des choses précises qu'il doit connaître ou qu'il est présumé connaître et à propos desquelles il est obligé de répondre. » Cette notion de soumission du sujet à l'interlocuteur place donc la démarche interrogatrice, et par conséquent l'interrogatoire, du côté de la violence dans la mesure où elle suppose une obligation de réponse, ce qui n'est pas le cas pour le questionnement que l'on trouve le plus souvent en situation d'entretien ou d'entrevue.

A première vue, le corpus étudié se compose donc d'une *interview* (*Le JP*), d'un interrogatoire (*L'I*) et d'un « entretien », *L'AA*, que MH. Boblet¹⁶ qualifie ainsi en avançant le fait qu'il s'agit d'une discussion entre Claire Lannes et l'interrogateur. Il n'y aurait donc qu'un interrogatoire à proprement parler, bien que Claire Lannes soit interrogée pour répondre du crime qu'elle a commis, or ci cela était, le choix d'un tel corpus dans le cadre de ce travail relèverait d'une

¹⁵ Robert Pinget à la lettre, Entretien avec Madeleine Renouard, Belfond, 1997, p. 96.

¹⁶ BOBLET, Marie-Hélène, *Le roman dialogué après 1950, Poétique de l'hybridité*, Honoré Champion, 2003, p. 278.

incohérence. Il convient donc à présent d'en démontrer l'unité thématique en voyant en quoi ces trois textes constituent bel et bien des interrogatoires.

1.1.2 De la présence de l'interrogatoire dans notre corpus.

« Interroger, c'est exercer un pouvoir. Il y a dans tout interrogatoire une dose de contrainte et de violence. »¹⁷ Les mots de S. Clément et S. Portelli soulignent la véhémence inhérente à tout interrogatoire, qui place l'interrogé en situation d'infériorité, d'une part à cause du statut professionnel de l'interrogateur, et d'autre part sur le plan psychologique. Le sujet qui subit les questions est souvent malmené afin de délivrer les éléments de réponses souhaités. Quelle que soit la stratégie interrogatrice déployée, plus ou moins souple, plus ou moins agressive, l'interrogé doit fournir des réponses aux questions posées. L'imaginaire collectif de l'interrogatoire sous la torture, tel qu'on le trouve par exemple dans la nouvelle de M. Duras *Albert des Capitales*¹⁸ n'est plus à construire, de telle sorte qu'il apparaît d'emblée comme une pratique sévère et brutale.

Si les œuvres étudiées ne présentent pas de violence en termes physiques, celle-ci se situe à un autre niveau. La très forte représentation du mode impératif dans *L'I* atteste d'une bousculade verbale : «Détaillez / Je n'en peux plus [...] / Répondez / Epargnez moi à la fin [...] / Expliquez-vous »¹⁹. De plus, ces propos de la fin du roman mettent en évidence la consommation du domestique qui, en utilisant le verbe « épargner », se présente comme une victime à qui l'on est sur le point d'asséner le coup de grâce. Forcé à redire et à se répéter, il est poussé dans ses retranchements, on cherche à le faire accoucher d'une vérité, sans que l'on sache vraiment laquelle ; en ce sens, l'intensité de l'interrogatoire ne trouve pas de justification annoncée. En effet, s'il est question de la disparition de l'intendant du château de Broy, on ne sait pas en quel titre, témoin ou suspect, est interrogé le

¹⁷ CLEMENT, S. et PORTELLI, S., *L'Interrogatoire*, op.cit, p. 49.

¹⁸ DURAS, Marguerite, *Albert des Capitales in La Douleur*, Gallimard, 1985, pp. 141-169.

¹⁹ *I*, pp. 486-487.

vieil homme, pas plus que l'on sait qui est son interrogateur, dont on suppose qu'il est un enquêteur, puisque le roman débute *in medias res*. Du reste, on ignore jusqu'à la fin la question initiale qui déclenche cette inquisition au long cours. Cela étant, la structure et la conduite des échanges en font un véritable interrogatoire régi par une atmosphère solennelle voire austère, et dans l'entretien qu'il accorde à M. Renouard, R. Pinget s'exprime en ces termes à propos du titre de son roman : « Inquisitoire : Mis pour interrogatoire »²⁰, qualifiant ainsi explicitement l'échange verbal entre le domestique et son interrogateur.

La qualification de *L'AA* et du *JP* en tant qu'interrogatoires est moins évidente, tant du point de vue du déroulement que de la nature de l'échange. En effet, *L'AA* se présente comme un interrogatoire en bonne et due forme, dans le cadre d'un homicide :

*Claire Lannes, vous habitez Viorne depuis quand ? / – Depuis que j'ai quitté Cahors- à part deux ans à Paris. / – Depuis votre mariage avec Pierre Lannes. / – Oui, c'est ça. / – Vous n'avez pas d'enfants ? – Non. – Vous ne travaillez pas ? / – Non.*²¹

Claire Lannes elle-même qualifie ainsi l'échange verbal qui lui est imposé : « Si j'avais su le dire, ce serait fini des interrogatoires, vous ne seriez pas là à m'interroger. »²² L'incipit de chacun des trois interrogatoires, celui de Robert Lamy, de Pierre et de Claire Lannes est marqué du sceau du protocole, solennité initiale signalant l'aspect institutionnel de l'interrogatoire. Cependant, celui de Claire Lannes, qui nous intéresse tout particulièrement, ne fait pas état, *a priori*, d'une grande violence. Au contraire, il existe une certaine connivence entre elle et son interrogateur, qui se montre courtois : « - Vous me questionnez pour savoir ce que je n'ai pas dit ? / – Non. Vous me croyez ? / – Je veux bien [...] »²³ D'un point de vue

²⁰ Entretien avec M. Renouard, *op.cit.*

²¹ *AA*, p. 133.

²² *Ibid*, p. 164. Nous soulignons.

²³ *Ibid*, p. 138.

formel et tonal, *L'AA* se présente incontestablement comme un interrogatoire, même si sa violence est ailleurs, latente, ce que nous verrons plus bas.

Quant à l'échange de S. et du journaliste dans *Le JP* il ne semble pas inapproprié de le qualifier d'*interview* dans un premier temps, puisqu'un professionnel vient interroger un écrivain sur la difficulté de vivre avec le sentiment d'effroi : « Comment fait-on pour vivre avec la peur ? »²⁴ Néanmoins, le journaliste se comporte en véritable interrogateur en ne laissant pas libre cours à la parole de S., ne cessant de l'interrompre et se posant en figure d'autorité : « Vous permettez que j'enregistre ? Sans attendre ma réponse il avait déjà sorti de sa mallette un petit magnétophone [...] »²⁵ De plus, sa question initiale est oppressante, qui revient en *leitmotiv* agressif, si bien que ce que dit S. en dehors et même autour de celle-ci semble, pour le journaliste, dénué d'intérêt. S. fait remarquer le « ton réticent »²⁶ de son interlocuteur, qui va jusqu'à utiliser le jargon juridique, se situant ainsi du côté de l'interrogatoire au sens strict du terme : « Je ne doute pas de votre parole mais tout de même »²⁷, ce à quoi S. lui répond également en les termes d'un suspect témoignant : « le journaliste ne voudra peut-être pas le croire mais [que] depuis sept jours ça avait commencé [...] »²⁸ Le journaliste harcèle S. avec sa première question, et transgresse ainsi le principe de bienveillance à l'égard de l'interrogé qu'énonce J.L. Martin Lagardette²⁹ pour la bonne conduite de l'*interview*. Au nom de ces multiples raisons, nous considérons l'*interview* de S. comme un interrogatoire et rejoignons ainsi la qualification de ce roman par le critique S. Houppermans³⁰, interrogatoire dont la violence verbale concrète sera étudiée plus bas.

²⁴ *JP*, p. 75.

²⁵ *Ibid*, p. 79.

²⁶ *Ibid*, p. 78.

²⁷ *Ibid*, p. 261.

²⁸ *Ibid*, p. 263.

²⁹ MARTIN LAGARDETTE, Jean-Luc, *Le Guide de l'écriture journalistique*, *op.cit*, p. 118.

³⁰ HOUPPERMANS, Sjef, « Claude Simon et *Le Jardin des Plantes* », *Crin* 39, Amsterdam-New York, 2001. Il qualifie *Le JP* d'« interrogatoire insistant ».

A ce stade de l'avancée de notre travail, le terme d'interrogatoire appliqué aux trois œuvres a trouvé une justification, qu'il s'agisse d'interrogatoires formels ou informels, comme cela est le cas pour le roman de C. Simon. Dans *L'I* comme dans *Le JP* apparaît de manière manifeste le critère de la violence inhérente à l'interrogatoire, qui n'est pas explicite dans l'interrogatoire de Claire Lannes et que l'on mettra en évidence plus bas afin d'entériner ce caractère comme véritablement constitutif de la pratique interrogatrice.

1.1.3 Pour un roman-interrogatoire ?

Comme on l'a souligné, *L'AA*, *L'I* et *Le JP* présentent tous trois des scènes d'interrogatoire, mais est-il vraiment juste de parler de scène lorsque l'interrogatoire envahit la totalité de l'espace romanesque, ou, plus précisément, lorsque le roman est interrogatoire ? *L'AA* se compose de trois scènes d'interrogatoire, qui correspondent aux trois parties du roman, si bien que seule la pratique interrogatrice est donnée à lire, contrairement aux *Viaducs de la Seine-et-Oise*³¹, ouvrage antérieur qui traite du même fait divers mais qui donne à voir le destin pré-interrogatoire de Claire Lannes. *L'I* est composé exclusivement de l'interrogatoire du domestique, dans un système régularisé de questions et de réponses. *Le JP*, roman de l'hybridité, propose une problématique différente dans la mesure où l'*interview* de S. est distillée au fil du texte, interrompue puis poursuivie, si bien qu'elle se présente comme un fil rouge dans le roman. De plus, il y a un narrateur dans *Le JP*, S., qui relate également son interrogatoire avec le journaliste : « J'ai dit que Ho c'était tout de même un peu exagéré, un peu réducteur, que j'avais tout de même écrit pas d'autres choses et que... Mais il m'a coupé, il a dit Tout de même admettez que [...] »³² Il est donc à la fois personnage et narrateur (tantôt à la

³¹ DURAS, Marguerite, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, Gallimard, 1959. Dans cette pièce de théâtre, le personnage principal se nomme également Claire, mais on ignore son patronyme. Il existe un certain nombre de différences entre ce texte et sa transposition narrative, par exemple, le mari de Claire ne se nomme pas Pierre mais Marcel. Le serveur du bar n'est pas Robert Lamy mais Bill.

³² *JP*, p. 76.

première personne, tantôt à la troisième), et cette autorité narrative fait que l'interrogatoire n'est pas livré à lui-même, mais médiatisé par une instance, ce qui n'est pas le cas pour les deux autres romans. En effet, tout y est dialogue, paroles des personnages dans le jeu des questions et des réponses sans aucune intervention narrative. Les protagonistes évoluent en parfaite autonomie, si bien que seul existe l'interrogatoire dans sa forme brute, rendue possible au moyen de la structure dialogale :

Pourquoi n'avoir pas mentionné cette seconde cuisine / J'ai oublié on s'en servait rarement pour moi la cuisine c'est l'autre / Y a-t-il d'autres pièces au sous-sol / A côté de la seconde cuisine un autre office et une autre pièce et un petit water comme de notre côté / Qu'est-ce que c'est que cette autre pièce³³.

Cette brutalité du dialogue se présente d'emblée comme une violence faite au genre romanesque, qui est privé de l'une de ses entités fondamentales, le narrateur. L'absence de médiation et de régie des propos confère à la parole une forme de crudité élémentaire ; elle est ainsi percutante, portant en elle la fougue et la dureté du matériau brut.

Dans l'ouvrage qu'elle consacre au dialogue dans le roman, V. Mylne³⁴ pose la question fondamentale de la différence, si différence il y a, entre le sujet du roman et le sujet du dialogue. Dans le cas de *L'AA* et de *L'I*, on observe une véritable superposition, de telle sorte que l'on peut parler de « romans-interrogatoires »³⁵. Plus exactement, le contenu du discours poursuit celui du récit bref que fait l'interrogateur en citant « l'avis à la population de la Gendarmerie de Viorne » afin de resituer le contexte des interrogatoires à venir : « Comme on l'a appris par la voie de la presse, des débris humains viennent d'être découverts un peu partout en

³³ *I*, p. 107.

³⁴ MYLNE, Vivienne, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Universitas, 1994, p. 166.

³⁵ Voir note 10. Pour D. et L. Ruffel, il y a « roman-interrogatoire » lorsque le texte se compose uniquement d'une succession de questions et de réponses contenues dans une structure dialogale. Dans cette perspective, le « roman-interrogatoire » se compose d'un interrogatoire qui fait le roman à lui seul.

France dans des wagons de marchandise [...] »³⁶ Dans cette perspective, on ne peut qualifier *Le JP* de « roman-interrogatoire », puisqu' il est d'une part délicat de dégager un sujet à ce roman composé selon une esthétique du fragment et de la continuité, mais également parce que d'autre part, le contenu de *l'interview*, sur la sensation de peur, n'est pas omniprésent dans le roman. Il en est sporadiquement question, mais cela ne constitue pas l'intégralité du texte, qui s'intéresse également à la biographie de Gastone Novelli ou qui s'emploie, entre autres, à faire *l'ekphrasis* de tableaux de Poussin³⁷.

Cependant, la convocation de l'analyse menée par D. et L. Ruffel³⁸ sur le « livre impossible » permet d'aller plus loin quant à la notion de « roman-interrogatoire », qu'ils emploient pour qualifier un texte dont la totalité de la fiction résulte d'un affrontement de paroles. Pour eux, les romans de la question, qu'ils soient « romans-interrogatoires » ou qu'ils présentent des scènes interrogatives, ont une portée éminemment réflexive et *méta* textuelle. Interroger l'autre, c'est interroger le monde, la littérature, ou encore son propre rapport à autrui. C'est, en quelque sorte, tout remettre en question, tout soumettre à la question. Pour qualifier le roman de R. Pinget, ils emploient d'ailleurs le terme de « roman-inquisitoire », nomination qui nous semble doublement pertinente dans la mesure où le domestique subit un inquisitoire, c'est à dire un interrogatoire poussé à l'extrême de son harcèlement, mais également parce que dans les réponses qu'il fournit, celui-ci formule implicitement une multitude d'interrogations : pourquoi essayer de décrire exhaustivement, pourquoi vouloir faire dire ou encore comment faire, entre autres. *L'I* se présente donc comme un « roman-interrogatoire » sur les plans formel et réflexif.

De ce point de vue, *Le JP* peut également être envisagé comme tel en ce sens qu'il interroge le réel et les méandres humains, ne serait-ce qu'avec la question initiale à laquelle S. tente difficilement de répondre :

³⁶ Pour cette citation et la précédente, AA, pp. 10-11.

³⁷ *JP*, p. 163.

³⁸ RUFFEL, David et RUFFEL, Lionel, « Oui ou non répondez », *Chaoïd, Création Critique*, numéro 3, septembre 2001, pp. 17-18.

Le journaliste a demandé à S. comment on faisait pour vivre avec la peur. S. a essayé de lui expliquer qu'à partir du moment où sans autre entrée en matière une bombe d'avion tombe tout à coup près de vous, la peur est installée [...], mais le journaliste a reposé la question [...]³⁹

Si l'on a qualifié *L'AA* de « roman-interrogatoire » du point de vue de l'économie et de la structure du roman, il faut à présent ajouter qu'il l'est aussi du point de vue réflexif que nous venons de mettre en évidence, avec notamment les nombreuses interventions de Claire Lannes qui appellent une réflexion en profondeur, comme cela est le cas à la page 163 : « Maintenant je suis calme parce que je sais bien que c'est trop tard. » A travers ce personnage, le roman interroge les limites de la raison dans un questionnement que l'on pourrait formuler ainsi : en quoi réside la différence entre un être fou et un être raisonnable ?

Nous sommes en présence de « romans-interrogatoires » car ils questionnent sans donner de réponse, à l'image des personnages qu'ils mettent en scène, qui piétinent et empruntent des circonvolutions ; le primat est sans aucun doute accordé à l'interrogation, qui se présente comme une percussion réflexive considérable. Claire Lannes ne dit pas où elle a caché la tête de sa victime, pas plus que M. Duras ne définit la folie.

L'aspect éminemment interrogateur de *L'AA*, de *L'I* et du *JP*, quelles qu'en soient les modalités énoncées précédemment, ayant été démontré, il faut à présent insister sur la violence inhérente à ces interrogatoires, dont elle se présente comme la première caractéristique. C'est dans l'échange verbal, nécessaire pour qu'il y ait interrogatoire, et le cas échéant dans le dialogue, qu'elle est tout particulièrement sensible, entre latence et présence patente.

³⁹ *JP*, p. 259.

1.2 Le dialogue en question, de l'échange au combat verbal.

Ce temps de notre raisonnement est consacré à une étude au plus près des textes et de leur construction microstructurale, afin de relever les spécificités respectives des dialogues, qui sont à première vue omniprésents. Cependant, ce n'est pas parce que nous sommes en présence de romans dialogaux qu'ils se doublent nécessairement d'une véritable situation de dialogue entendu comme production de communication⁴⁰. De fait, on peut se demander si l'on est en présence de dialogues ou bien de confrontations de soliloques. On consacrerait une étude formelle à la manière dont sont posées les questions, si elles prennent une orientation particulière, ou encore si elles appellent des réponses déterminées. A travers ces réflexions, il s'agit de mettre en évidence une situation de forte oppression entre les participants de l'interaction verbale. On s'intéressera notamment aux maximes conversationnelles, pour envisager le dialogue comme un combat langagier, et par conséquent psychologique. Les mots étant de véritables armes, ils ont le pouvoir de mettre l'autre à terre. L'écart par rapport aux règles supposées de l'interrogatoire, en tant que mode interrogatif très normé, fait également l'objet de notre attention pour en souligner les entorses.

1.2.1 *Du dialogue au soliloque.*

La situation dialogale entre les participants de l'interrogatoire semble avoir la part belle, non seulement parce que ce dernier implique un échange verbal, mais également du point de vue de la structure des romans étudiés, qui laissent, pour *L'AA* et *L'*, une omniprésence au dialogue. Dans le roman de M. Duras, il est porteur de ses marqueurs habituels, avec un tour de parole régulier entre les deux interlocuteurs et la présence de tirets au début de chaque réplique. La distinction

⁴⁰ On entend la communication comme une « action de transmettre quelque chose, d'être en rapport avec autrui, en général par le langage, de mettre en relation, en liaison, en contact. »

entre les paroles prononcées par l'interrogateur et par les interrogés est d'autant plus marquée qu'il existe une alternance typographique, les caractères droits correspondant aux paroles de l'interrogé, et les italiques à celles de l'interrogateur. Il n'y a donc aucun doute possible quant à l'attribution des propos, dans une situation dialogale extrêmement clarifiée. Le dialogue se présente dans sa forme paroxystique, en tant que principe régisseur du roman.

La situation de *L'I* présente des similitudes, le domestique et l'interrogateur prenant la parole tour à tour dans la plupart des cas, à la différence près que ce dialogue ne présente pas de marqueurs formels. Aucun tiret ni guillemets, pas même de point d'interrogation à la fin des questions posées. La forme dialogale est présente, mais ses normes ont été évincées, si bien que se dessine un entre-deux verbal, dialogue d'un autre type. Cette transgression formelle peut être lue comme la métaphore d'un dialogue qui n'en est pas un, comme un dialogue de sourds, pour faire écho à l'infirmité auditive du domestique, entre deux personnes qui parlent sans véritablement dialoguer. Pour reprendre les termes de J. Moechler⁴¹, il s'agit d'un discours dialogal et monologique, en ce sens qu'il se présente comme un dialogue alors que les différents interlocuteurs ne se trouvent pas en situation de communication, parlant pour eux-mêmes dans un échange marqué du sceau du retranchement. MH. Boblet⁴² insiste sur le monologisme de tout dialogue, en précisant que « chacun parle chacun pour soi », en dépit de la structure *a priori* dialogale. Bien qu'il ne soit pas généralisé, ce phénomène est observable à de nombreuses reprises dans le roman de R. Pinget. L'interrogateur ne semble pas attentif aux réponses que fournit le domestique, et lui fait constamment répéter ce qu'il a déjà énoncé : « Où se trouve le casino / Je l'ai dit avenue des Africains [...] »⁴³ Réciproquement, c'est parfois le domestique qui parle tout seul, au gré de ses divagations, perdant de vue la question posée, si bien que son interlocuteur doit le rappeler à l'ordre en l'interrompant :

⁴¹ MOECHLER, J, *Argumentation et conversation, éléments pour une analyse pragmatique des discours*, Hatier, 1985, pp. 14-15.

⁴² BOBLET, MH, *Le roman dialogué après 1950, Poétique de l'hybridité, op.cit*, p. 138.

⁴³ *I*, p. 93.

[...] plus bas deux hirondelles un rouge-gorge des mésanges un engoulevent un pinson une bergeronnette, plus bas un rossignol un merle une alouette des fauvettes un traquet / Abrégez / Ils sont tellement bien conservés on dirait qu'ils vont se mettre à voler, sur des branches où de la fausse herbe ou les hirondelles par exemple elles sont accrochées à leur nid, tout le fond de la vitrine est tapissé de papier spécial avec des paysages de ciel et des arbres on dirait / Abrégez [...]⁴⁴

On observe ici la rupture de la communication, de telle sorte que le dialogue n'en est plus un que par la forme, bien qu'elle-même ne soit pas limpide, laissant place à un soliloque mutuel. La surdité du domestique devient par conséquent l'emblème d'un dialogue impossible.

Cet effet de soliloque est également présent dans l'interrogatoire de Claire Lannes, à la différence près que l'interrogateur se maintient toujours dans la communication, essayant de s'adapter aux dithyrambes de l'interrogée, qui s'engage dans des discours parfois délirants :

- *Vous le lui disiez pas ?* / – Non, je ne lui disais pas. / – *Pourquoi ?* / – Parce que c'était seulement pour moi, quand moi je la voyais dans la maison qu'elle était trop grosse. [...] Dans le jardin ils ne venaient pas me retrouver. Il y a un banc en ciment et des pieds d'amante anglaise, c'est ma plante préférée. C'est une plante qu'on mange, qui pousse dans des îles où il y a des moutons. J'ai pensé ça : l'amante anglaise, c'est le contraire de la viande en sauce.⁴⁵

Dans la mesure où, selon la terminologie théâtrale, les personnages divagant en eux-mêmes et pour eux-mêmes ne sont pas seuls physiquement et le font à voix haute, l'interrogateur se situant en face d'eux, il est plus juste de parler de soliloque que de monologue.

Cette situation est également perceptible au cours de l'*interview* de S., qui se présente comme un dialogue au discours direct libre cher à C. Simon doublé d'un évincement des marques traditionnelles de la forme dialogale, notamment des

⁴⁴ *Ibid*, p. 364.

⁴⁵ *AA*, p. 150.

deux points attendus et des majuscules en lieu et place des points : « Vous étiez volontaire ? J'ai dit Oui J'ai été élevé par un ancien officier de cavalerie On m'a mis sur un cheval à douze ans. Il a dit Mais vous n'imaginez pas... »⁴⁶ On peut là encore envisager cela comme la métaphore d'un dialogue faussé, qui n'atteint pas sa forme pleine du point de vue du contenu des propos. S. tente de fournir des éléments de réponse au journaliste qui demeure buté sur sa question initiale et qui ne tient pas compte des propos de l'interrogé pour la poursuite de son entrevue qui, de fait, en revient inlassablement au même point. Ce « parler-seul » est d'ailleurs pensé par le narrateur-*interviewé*, qui met en évidence l'absence de dialogue entre les deux parties : « Peut-être le journaliste se fatigue-t-il d'entendre S. monologuer [...] »⁴⁷ De plus, lorsque le journaliste accorde un intérêt aux déclarations de l'*interviewé*, c'est sur le fond que la communication se rompt. De manière plus synthétique, on ne s'entend pas⁴⁸ même lorsque l'on s'écoute :

Le journaliste toussotant, se raclant timidement la gorge et disant Vous ne le portez pas dans votre cœur !, et S. interdit, restant un instant sans parler, réfléchissant, disant à la fin que Mais Non ! Non le journaliste se trompait ! D'abord encore une fois comment juger ?⁴⁹

Dans les trois œuvres du corpus, bien que le dialogue tienne une place primordiale (*L'AA* et *L'I*, dépourvus de narrateur, se présentant comme des romans dialogués) en termes quantitatifs, cela n'est pas aussi vrai en termes qualitatifs, puisqu'il s'agit de dialogues⁵⁰ ambigus, sans communication de fond et privés de co-construction générale. Les personnages parlent pour eux-mêmes, et ce démantèlement des principes du dialogue constitue en soi une première forme de violence, celle de l'opacité à autrui, de l'isolement en soi-même et par conséquent

⁴⁶ *JP*, p. 108.

⁴⁷ *Ibid*, p. 269.

⁴⁸ A prendre dans les deux sens du terme, tant du point de vue de l'audition que de celui de la compréhension.

⁴⁹ *JP*, p. 281.

⁵⁰ Mais aussi de « dilogues », dans la mesure où l'on compte deux interlocuteurs. Dans la perspective qui est la notre, le dilogue se fait soli-logue à deux voix.

de l'entrave de l'échange verbal qui, faute de fluidité et d'érection partagée, est en proie à la destruction.

1.2.2 *Transgressions des règles et des préceptes dialogiques.*

Dans l'ouvrage qu'elle consacre au roman dialogué, MH. Boblet⁵¹ revient sur les maximes conversationnelles énoncées par P. Grice en précisant que leur transgression, partielle ou totale, correspond à la ruine du dialogue. Cette mise à mal, en sabordant l'entente et la communication entre les interlocuteurs, instaure une atmosphère de violence entre interrogé et interrogateur, qu'il s'agit à présent de démontrer. Pour ce faire, rappelons de manière synthétique les maximes établies par P. Grice afin de pouvoir évaluer leur transgression. Selon lui, tout échange verbal nécessite une coopération entre les différentes parties, et ce principe régisseur entraîne quatre types de maximes⁵².

Les maximes de qualité impliquent que les participants fournissent les informations requises qu'ils détiennent, ce qui exclue toute forme de mensonge et d'omission. Cette première maxime est très largement laissée de côté par le domestique de *L'I*, dont les propos se fondent sur sa transgression : « Pourquoi avoir dit que les amis de Miette sont en général des antiquaires / Je n'ai pas dit ça j'ai dit qu'il y en a [...] / Pourquoi ne pas les avoir mentionnés nommément parmi ses amis »⁵³. Les boniments et les dissimulations du vieil homme sont nombreuses, Claire Lannes se refuse à dire où se trouve la tête de sa victime, Marie-Thérèse Bousquet ; le principe de quantité informative n'est pas respecté.

⁵¹ BOBLET, MH, *Le roman dialogué après 1950, Poétique de l'hybridité, op.cit.*

⁵² Nous soulignons qu'une analyse similaire aurait pu être menée relativement aux lois du discours énoncées par O. Ducrot, (également cité par MH. Boblet) qui envisage les notions d'informativité, de sincérité, de pertinence et de clarté comme fondamentales à l'efficacité du discours. Nous aurions pu transposer ces lois en situation interrogatrice pour démontrer la transgression des normes de bon fonctionnement aussi, pour éviter toute redondance, nous en tenons nous aux maximes conversationnelles envisagées dans le cadre qui est le notre, celui du dialogue d'interrogatoire.

⁵³ *I*, pp. 138-139

La seconde maxime engage la qualité des informations fournies, en ce sens qu'elles se doivent d'être fiables et d'exclure toute forme de supposition hasardeuse. Claire Lannes, bien que cela soit sans aucune mauvaise foi, passe outre cette maxime à de nombreuses reprises : « - *Vous ne savez pas pourquoi vous l'avez tuée ?* / – Je ne dirai pas ça. / – *Qu'est-ce que vous diriez ?* / – Ca dépend de la question qu'on me pose. »⁵⁴

Le principe relationnel, correspondant à la maxime du troisième type, implique un maintien de l'échange entre les participants selon un précepte de bienséance. Le dialogue ne doit être interrompu mais au contraire suivre une progression ; de fait, il est nécessaire d'entretenir de bonnes relations entre les protagonistes afin qu'aucun ne sape l'échange. Là encore, la maxime est transgressée, par le domestique qui exprime sa lassitude et sa fatigue dues à l'intensité de l'interrogatoire⁵⁵, par Claire Lannes quelquefois brusquée par les questions de l'interrogateur, (« - Comment votre mari a-t-il pu vous croire lorsque vous lui avez dit que Marie-Thérèse Bousquet était partie pour Cahors ? / – Oh, laissez-moi un peu. »⁵⁶), mais aussi par S., qui tient tête au journaliste qui refuse de le laisser déployer la mémoire de ses sensations :

Que non, S. ne devait pas prendre ça pour une critique [...] mais que c'était encore plus intéressant d'entendre raconter sans ces enjolivements (que S. ne prenne pas ce mot en mauvaises part) les faits bruts simplement dans leur matérialité parce que Mais S. dit que Rien n'est simple, le journaliste disant Bien sûr mais quand même... [...] Mais S. l'interrompt de nouveau et dit qu'il est impossible à qui que ce soit de raconter ou de décrire quoi que ce soit d'une façon objective [...]⁵⁷

La maxime relationnelle, qui nécessite entente et préservation des sujets, n'est pas respectée par les interrogateurs, si bien que l'interrogé ne présente pas cette

⁵⁴ AA, p. 165.

⁵⁵ Particulièrement à la fin du roman, entre les pages 485 et 489.

⁵⁶ AA, p. 173.

⁵⁷ JP, pp. 272-273.

« aptitude à l'interrogatoire bénéfique provoquée par l'interrogateur », primordiale selon S. Clément et S. Portelli⁵⁸.

Quant à la dernière maxime, maxime de modalité qui exige une expression claire et concise en vue d'une bonne compréhension entre les interlocuteurs, son inobservation est également manifeste. Le domestique se présente comme son emblème, par ses néologismes, « zèle à temps pestif », « tripe-tise » et ses expressions idiomatiques obscures voire incorrectes : « il s'est débrouillé faut voir comme »⁵⁹. Ses longues descriptions, qui s'étendent parfois sur plusieurs pages⁶⁰, n'ont pas à voir avec une quelconque forme de concision, comme cela est le cas pour S., dont les développements tendent à agacer le journaliste. Le non-respect de ce principe de déroulement de l'échange est particulièrement manifeste dans la mesure où, à plusieurs reprises lorsque le domestique s'égaré, l'interrogateur lui en rappelle les lois en substance et pointe les difficultés de poursuivre le dialogue dans de telles circonstances, comme ici, à la page 449 : « Il est difficile de vous croire après vos louvoiements et vos omissions continuels ».

Ainsi, l'infraction des maximes est abondante, et certains échanges les outrepassent toutes, comme celui de *L'I* entre le domestique et l'interrogateur. Ce non-respect des principes aboutit à une dégradation de la relation entre les participants, qui permet la montée d'une véhémence interne à l'échange. La destruction du dialogue constitue une première forme de violence, mais cette dernière se répercute également chez les sujets interrogés, souvent malmenés. Au cœur de cette virulence oppressante, dans un échange qui a cessé de l'être au sens strict, se dessine par conséquent un véritable combat verbal entre deux personnages soucieux de ne pas se laisser aliéner par les paroles de l'autre.

⁵⁸ CLEMENT, S. et PORTELLI, S., *L'Interrogatoire*, *op.cit.*, p. 92.

⁵⁹ Respectivement *I*, pp. 165, 167 et 169.

⁶⁰ La description du « mobilier du salon » occupe les pages 191 à 200 et ne compte aucune interruption de l'interrogateur.

1.2.3 *S'imposer au moyen d'une joute verbale.*

Les propos de M. Blanchot constituent une bonne entrée en matière pour l'analyse de la parole envisagée comme une arme puissante dans le combat entre deux sujets : « Toute parole est commandement, terreur, séduction, ressentiment, flatterie, entreprise, toute parole est violence... »⁶¹ Dans une situation qui n'existe que par la parole, l'interrogatoire, la véhémence de celle-ci atteint son paroxysme. Lors d'un interrogatoire institutionnel, l'accusé n'a d'ailleurs que sa parole pour se défendre.

La violence du discours peut être tout à fait patente et annoncée, afin d'exercer une pression sur l'interrogé, comme cela est le cas dans le roman de R. Pinget, avec l'usage fréquent du mode impératif qui, en soi, constitue une première agression en obligeant l'interlocuteur à se soumettre à la requête imposée : « Répondez / Si vous croyez que j'ai dans la tête tous les noms des gens qui viennent vous vous trompez [...] / Répondez, qui est ce Ducreux / L'architecte je répète / Dîtes ce que vous savez de lui »⁶². On remarque que l'impératif est appliqué à des verbes appelant une formulation, et par conséquent une parole. La violence verbale est donc double, résidant dans le ton et les propos de l'interrogateur, mais aussi forçant brutalement le déploiement de la parole de l'interrogé, qui se voit contraint de répondre.

En effet, l'ordre et la question appartiennent à l'un des deux grands types d'actes de langage, à savoir la demande⁶³. Par acte de langage, on entend un souci performatif, si bien que la parole se doit de faire agir l'interlocuteur, en l'occurrence de l'amener à parler. Ainsi, par l'intermédiaire de l'acte de langage, l'interrogateur se propose d'emblée de soumettre l'interrogé au moyen de la parole. La violence de l'interrogateur, par cet acharnement, va jusqu'à se muer en cruauté, comme

⁶¹ BLANCHOT, Maurice, cité par Sylvie Durrer, *Le dialogue romanesque, Style et structure, op.cit.*, p. 90.

⁶² *I*, pp. 49-50.

⁶³ Voir DURRER, Sylvie, *Le dialogue romanesque, Style et structure, op.cit.*, pp. 76-79 pour cette catégorisation des actes de langage. Elle s'appuie elle-même sur l'ouvrage de J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, (1955).

l'affirme l'auteur lui-même : « Je n'ai évoqué aucun personnage cruel dans aucun de mes livres, hormis la voix de l'inquisiteur dans *L'Inquisiteur*. »⁶⁴

Au-delà de cette violence apparente, on remarque une autre forme de virulence verbale, qui s'opère sur le mode itératif, à l'image de la question récurrente du journaliste, comme en témoigne notamment le suffixe *-re*, marqueur de la répétition : « Le journaliste a demandé à S. comment on faisait pour vivre avec la peur. S. a essayé de lui expliquer [...], mais le journaliste a reposé la question, lui a demandé si justement tout de même quand S. suivait ce colonel... »⁶⁵ Quelques pages plus loin, l'interrogateur persévère dans son monolithisme : « pardonnez-moi si j'insiste mais tout de même dans votre tête il se passait bien quelque chose Vous avez dit que c'était pire que la peur alors quoi ? »⁶⁶ On observe, dans ces deux citations, la présence de la locution adverbiale « tout de même », qui n'est pas anodine et qui se présente comme un marqueur de la violence inhérente aux paroles du journaliste. En effet, elle suggère l'incomplétude des propos de l'interrogé, voire même une once de mauvaise foi, comme s'il procédait à une rétention d'informations. Sous-couvert de bienséance déontologique, le journaliste fait preuve d'une véritable véhémence envers son interlocuteur, qui, loin de se laisser soumettre, se défend également au moyen de la parole, défense qui se matérialise d'abord par l'emploi de la négation. Refusant de capituler en laissant le journaliste mésinterpréter ses propos, la résistance de S. réside surtout dans le fait de dire non, qui barre la route à l'appropriation de ses propos par l'interrogateur : « Il a dit "Le bruit et la fureur" ! J'ai dit Non. Beaucoup de bruit mais pas de fureur », « Il a dit : Oui je comprends je... J'ai dit : Non Vous ne comprenez pas Vous ne pouvez tout simplement pas » ou encore :

Le journaliste dit D'après ce que vous m'avez raconté, il avait eu lui aussi son régiment massacré, mais il n'avait fait qu'obéir aux ordres, il n'avait

⁶⁴ Robert Pinget à la lettre, Entretien avec M. Renouard, *op.cit.*

⁶⁵ JP, p. 259.

⁶⁶ *Ibid*, p. 269.

pas, lui, commis de f... S. secoue la tête et dit Non. Du moins pour autant que je sache.⁶⁷

L'*interview* se transforme peu à peu en véritable combat verbal de façon à ne pas laisser l'ascendant au journaliste ; ce faisant, la lutte est manifeste dans une structure d'attaque et de défense.

Elle est plus complexe dans *L'I*, car si les attaques de l'interrogateur sont franches, celles du domestique sont parfois plus subtiles. Bien qu'il expulse verbalement sa violence de manière frontale en haussant le ton et en proférant des injures, « il y a des choses que l'on doit faire tout seul et qui n'intéressent que les vicieux comme vous, oui je le dis vicieux [...] fichez-moi la paix un moment que je vide mon sac [...] »⁶⁸, il nous semble que la véritable ardeur contenue dans ses propos est d'un autre type, dans l'emploi de détours et de circonvolutions permanents, au moyen d'une parole dilatée qui apparaît ne pas avoir de limite à l'expansion. Cette hypothèse peut être validée par l'analyse de MH. Boblet⁶⁹, selon laquelle la logorrhée et les digressions du domestique se présentent comme des assertions, conduisant à la perte de pouvoir de l'interrogateur, mais aussi à l'émancipation de l'interrogé vis-à-vis de l'inquisiteur harassant. Ainsi, lorsque celui-ci lui demande d'abrégé, comme cela est le cas à de nombreuses reprises, c'est lui qui se trouve en position de défense, soucieux de stopper le flot de paroles qui l'étouffe. Là encore, le combat est intense et tout en finesse de la part du domestique, si bien que ce qui s'apparente à première vue à un aveu de faiblesse, à savoir les ultimes mots du roman, « Je suis fatigué » peut être envisagé comme le coup de grâce porté à l'interrogateur, qui ne peut plus faire usage de la parole, et de sa violence inhérente. En Ulysse moderne, le domestique fait usage de la *mêtis* pour ne pas se laisser avilir par un interlocuteur virulent, et cette ruse verbale lui permet de jouer les premiers rôles dans un combat dont la violence était déjà contenue dans les premiers mots prononcés par l'interrogateur.

⁶⁷ *Ibid*, respectivement pp. 84, 97 et 277.

⁶⁸ *I*, p. 449.

⁶⁹ BOBLET, MH, *Le roman dialogué après 1950, Poétique de l'hybridité, op.cit*, p. 186.

Dans le roman de M. Duras, le combat verbal est d'un tout autre type, dans la mesure où l'interrogateur se montre d'une bienveillance⁷⁰ et d'une empathie remarquables. Nulle violence dans la parole, qu'elle soit patente ou latente, le seul emportement, qui s'apparente davantage à de la lassitude, provenant de Claire Lannes, « -Oh, laissez-moi un peu. »⁷¹ L'interrogateur se montre soucieux d'éradiquer toute violence contenue *a priori* dans la situation d'interrogatoire ; pour ce faire, il pose à l'interrogée des questions sans rapport direct avec son inculpation, dans une entreprise de mise en confiance : « [...] *Comment trouvez-vous la nourriture de la prison ?* »⁷² Lorsque Claire Lannes se renferme, il l'extirpe de ce cloisonnement en se montrant particulièrement conciliant, à propos de la disparition de la tête de la victime notamment : « - *Sans dire où vous l'avez cachée, pouvez-vous dire quand vous l'avez cachée ?* »⁷³ On peut dire de l'interrogatoire de L'AA qu'il s'agit d'un combat verbal, non parce qu'il existe une violence contenue dans les paroles, mais parce qu'au moyen des mots, l'interrogateur se bat pour maintenir Claire Lannes en situation de parole afin de lui faire formuler les motivations du meurtre. Il ne s'agit donc pas d'un combat *contre* mais *avec* l'interlocuteur, ou, en d'autres termes, contre la retenue des informations.

Les combats verbaux de L'AA, de L'I et du JP sont donc de différents types, tout comme l'est la violence qu'ils impliquent. De l'implosion du dialogue à l'affrontement, il se crée dans l'interrogatoire un rapport de force entre les différentes parties, qui nécessite un positionnement des sujets et, plus largement, une véritable affirmation, sans quoi la violence multiforme de l'interrogatoire (du principe inquisitoire même, verbale et du statut des participants développée ci-après) a raison de l'interrogé. La conception bakhtinienne de la lutte avec la parole d'autrui permet de penser l'émancipation du personnage dans la mesure où cette

⁷⁰ La notion de bienveillance de l'interrogateur de L'AA se trouve sous la plume de V. Mylne, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, op.cit, p.54 notamment.

⁷¹ AA, p. 173.

⁷² *Ibid*, p. 145.

⁷³ *Ibid*, p. 139.

lutte a une très grande influence « pour l'histoire du devenir individuel du personnage. »⁷⁴

1.3 Le processus inquisitoire, une guerre de positions.

Le climat de violence pose la question du statut des personnages, voire d'un système des personnages. Il s'agit donc de se demander si la pratique inquisitoriale est systématique, sur un mode binaire immuable entre interrogateur et interrogé qui suppose des relations d'autorité fixes. S'il existe un rapport de force établi *a priori*, on verra qu'il est en réalité mobile et mouvant, de sorte que celui qui pose les questions n'est pas forcément celui qui était mandaté pour le faire, de la même façon que son autorité de principe ne saurait être inébranlable. On consacrerait ainsi une étude aux rapports de pouvoir qui existent entre les différentes parties, et à la manière dont ils se manifestent et se mettent en place. Cela est à mettre en relation avec le mode de conduite de l'interrogatoire et la façon singulière dont il est mené. Le personnage interrogé s'extrait d'un système supposé, en inversant la tendance ; cela participe de son affirmation, il devient être et non plus partie d'un système rigoureux. Il existe donc par son impact, sa force de positionnement, et conséquemment par sa propre violence, qui lui vaut la sortie d'un schéma prétendument duel.

⁷⁴ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978. Deuxième étude : « Du discours romanesque », p. 166.

1.3.1 *Du statut des personnages, une inégalité première et fondamentale.*

Le schéma de l'interrogatoire se présente comme fondamentalement dichotomique, comprenant la plupart du temps deux interlocuteurs en situation inégale ; l'interrogateur, parce qu'il possède les compétences nécessaires à mener l'interrogatoire, se trouve en position de force alors que l'interrogé se situe quant à lui doublement en position de faiblesse. En effet, son infériorité se situe d'abord relativement au statut professionnel ou institutionnel de son interlocuteur qui a pour habitude de régir des interrogatoires. De plus, elle peut éventuellement provenir de son statut de suspect voire de coupable, comme cela est le cas dans *L'AA*. Il existe donc, *a priori*, une inégalité statutaire entre les personnages prenant part à un interrogatoire.

L'analyse de l'inégalité fondamentale entre interrogé et interrogateur menée par S. Clément et S. Portelli⁷⁵ permet d'apporter des éléments d'explication quant à ce déséquilibre qu'ils nomment « relation dysimétrique ». Selon eux, il existe une influence et une soumission inévitables de l'interrogé à son interrogateur au nom de trois grands principes⁷⁶ : l'obéissance naturelle à l'autorité, le ralliement naturel à l'opinion d'autrui, qui plus est du fait de la crédibilité et de la légitimité supposées de l'interrogateur, et enfin la manipulation, procédé déloyal mais employé par les interrogateurs afin de faire parler les interrogés. S. Clément et S. Portelli poussent l'analyse encore plus avant en affirmant que la forme interrogative, correspondant à la question de l'interrogatoire, constitue en soi une situation de supériorité dans la mesure où celui qui émet l'interrogation prend d'emblée l'ascendant sur son interlocuteur en se posant en maître de l'échange verbal. L. Proteau⁷⁷ insiste sur la double fonction de contrôle de l'interrogateur, qui

⁷⁵ CLEMENT, S. et PORTELLI, S., *L'Interrogatoire*, *op.cit.*, p. 55.

⁷⁶ *Ibid*, énoncés à la page 57.

⁷⁷ PROTEAU, Laurence, « Interrogatoire. Forme élémentaire de la classification », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Seuil, numéro 178, juin 2009, p. 8.

se doit de mener l'interrogatoire tout en contraignant l'interrogé à répondre. Cette position de gouvernement lui confère par conséquent une supériorité avouée.

Il convient à présent de voir comment se traduit cette inégalité première au sein des œuvres de notre corpus. Dans le cas de *L'AA*, elle semble évidente, (ne serait-ce que parce que l'interrogée est d'abord une coupable) bien que tout à fait modérée. L'interrogateur n'abuse pas de son ascendance de fait et parle à Claire Lannes sur le ton de la conversation. On peut supposer qu'il fait partie de la magistrature ou de la police, même s'il ne décline pas explicitement son identité lorsque son interlocutrice le lui demande :

- Qui êtes-vous, un autre juge ? / – *Non.* / – Est-ce que je suis obligée de vous répondre ? / – *Pourquoi, cela vous ennuie de répondre ?* / – Non, je veux bien répondre aux questions sur le crime et sur moi.⁷⁸

En refusant de dire quels sont son grade et sa fonction, l'interrogateur diminue la supériorité statutaire qu'il a sur Claire Lannes et, posant des questions non pas uniquement sur le crime mais également sur elle-même, il s'applique à effacer cette suprématie institutionnelle, de telle sorte que si cette dernière existe, elle tend à être relativisée. Ce faisant, Claire Lannes accepte cette autorité, alors même qu'elle avait refusé celle du juge d'instruction en se terrant dans le mutisme : « - *Pourquoi n'avez-vous pas fini cette phrase avec le juge ?* »⁷⁹ On peut donc dire que la supériorité de l'interrogateur, en plus d'être modérée, est acceptée et non subie par l'interrogée.

Dans son article « Interrogatoire. Forme élémentaire de la classification », L. Proteau⁸⁰ insiste sur la présence, dans la plupart des cas, d'une inégalité socioculturelle entre interrogateur et interrogé, qui renforce encore davantage la hiérarchie de statut. D'après elle, l'interrogateur possède « l'aisance verbale du

⁷⁸ *AA*, p. 135.

⁷⁹ *Ibid*, p. 136.

⁸⁰ PROTEAU, Laurence, « Interrogatoire. Forme élémentaire de la classification », *op.cit.*

dominant » alors que l'interrogé possède quant à lui un capital lexical réduit, et une faible assurance qui lui fait commettre des erreurs grammaticales, ce qui le place d'emblée dans une situation linguistique inférieure. Cette inégalité supplémentaire est tout particulièrement observable dans le roman de R. Pinget, dans la mesure où, nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner précédemment, le domestique commet de nombreux amalgames lexicaux et erreurs syntaxiques. On peut pousser l'analyse plus avant en soulignant la surdité de ce personnage central, qui le positionne immédiatement en situation de faiblesse par rapport à un interlocuteur en pleine possession de ses moyens : « [...] le bruit ne me dérange pas je suis sourd comme un pot vous le savez aussi bien que moi, ces billets avec vos questions »⁸¹, ou encore : « Je n'entends pas écrivez »⁸². On constate avec cette citation que l'inéquation entre le domestique et l'interrogateur poursuit sa démultiplication, puisque si l'un s'exprime par écrit, l'autre lui répond à l'oral. Le *medium* communicationnel n'est pas le même, et ce décalage souligne le déséquilibre en présence, qui est donc pluriel et polymorphe. De plus, l'interrogateur tente à plusieurs reprises de manipuler le domestique, avec ou sans succès, point sur lequel nous reviendrons plus tard, mais qui permet d'entériner la supériorité de sa position.

La situation de l'interrogatoire mené dans *Le JP* et le statut de ses participants est plus complexe à analyser, car si le journaliste jouit d'une grande légitimité, en tant que professionnel mandaté pour effectuer une *interview*, il n'a pas en face de lui un sujet ordinaire, comme peut l'être le domestique, mais un écrivain reconnu. Nulle erreur linguistique dans les propos de ce dernier qui permette à l'interrogateur de prendre l'ascendant, au contraire. S'il essaye à plusieurs reprises de manipuler les paroles de S., nous avons vu que celui-ci l'en empêchait⁸³. La supériorité du journaliste est donc discutable, mais elle existe d'un point de vue statutaire ; il est celui qui pose les questions et qui amène S. à dévoiler des pans intimes de son passé :

⁸¹ *I*, pp. 9-10.

⁸² *Ibid*, p. 217.

⁸³ Voir 1.2.3.

Pourtant j'avais de l'argent sur moi. Eh bien je suis resté assis sur la banquette, complètement hébété, à avaler docilement les uns après les autres ces petits verres [...] que le paysan puis la patronne posaient devant nous. Je crois que la tension avait été trop forte et qu'à ce moment...- Alors, justement, cette tension ?... dit le journaliste, comment...⁸⁴

On voit ici que l'autorité du journaliste est bien réelle, - il évolue dans son domaine et par conséquent le maîtrise-, c'est bien lui qui régit l'interrogatoire en posant les questions et en interrompant constamment son interlocuteur. En situation d'interrogatoire, le statut particulier d'auteur reconnu de S. ne prévaut pas, il est un *interviewé* parmi les *interviewés*.

S'il existe une inégalité de statut fondamentale entre les deux parties de l'interrogatoire, elle est donc plus ou moins forte et exacerbée et par conséquent chargée de plus ou moins de violence. Cependant, si elle se manifeste *de facto*, elle est d'autant plus remarquable au sein du déroulement de l'interrogatoire, qui permet de prendre la mesure de ce déséquilibre varié et variable entre les personnages.

1.3.2 Etude de la conduite de l'interrogatoire.

« C'est qu'il est pris dans le fil de la conversation ou plutôt que ce fil autour de lui s'enroule, le tient enfermé ... » écrit N. Sarraute⁸⁵ pour souligner la violence inhérente à l'échange verbal entre deux sujets. La métaphore du ficelage est éloquente, mettant en évidence le possible enfermement, toujours au moyen de la parole, d'un individu par l'autre. Cette image trouve d'autant plus de légitimité en situation d'interrogatoire puisque le rapport de force entre les participants s'impose effectivement, comme cela a été démontré.

⁸⁴ JP, p. 289.

⁸⁵ SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, Gallimard, 1980, p. 108.

Une étude de la conduite des interrogatoires de *L'AA*, de *L'I* et du *JP* permet de mettre en évidence les modes de surgissement mais également les limites de la violence de la situation interrogatrice par rapport à un interrogateur dont l'autorité s'impose d'emblée. Dans la mesure où « l'interrogatoire ne s'enseigne pas, ne s'apprend pas »⁸⁶, il existe autant de manières de le mener que d'interrogeurs, voire même que d'interrogés. Les différentes stratégies déployées par les premiers, mais aussi par les seconds, doivent être regardées de plus près afin d'évaluer la virulence de ce rapport de force *a priori*.

L'inquisiteur anonyme de *L'I* opère à un interrogatoire totalisant, et ce à différents niveaux, ce qui ne laisse guère de répit au domestique. Tout d'abord, il contraint l'interrogé à effectuer des descriptions sinon exhaustives du moins très détaillées des individus et des lieux publics et privés, or quel intérêt présente cette entreprise sinon l'éreintement du domestique ? De plus, lorsque celui-ci accepte de décrire malgré sa lassitude, l'interrogateur coupe son propos :

Décrivez / Il y a aussi un lit moins gros que l'autre en bois clair comme celui de l'Empire mais sans cygnes simplement des pieds de lion, recouvert d'une fourrure qui se mitait je l'avais déjà signalé à ces messieurs plusieurs fois elle aurait du être mieux soignée [...] deux lampes à pétrole à globe de cristal taillé quatre médaillons sur chaque les saisons, le printemps c'est un jeune homme l'été c'est une femme qui tient / Abrégez [...] ⁸⁷

On remarque à de nombreuses reprises une alternance entre les impératifs « Décrivez » ou « Poursuivez » et « Abrégez », de telle sorte que les propos du domestique sont soumis à un faux rythme et à une contrainte permanente, puisqu'il est sommé de continuer lorsqu'il désire se taire et inversement. Cette ambivalence de l'interrogateur est harassante pour l'interrogé qui énonce fréquemment son agacement. Cet interrogatoire est également totalisant par la variation entre formes affirmatives, interrogatives et impératives, en ce sens que les questions n'en sont pas toujours au sens strict et formel, comme aux pages 260-261 : « Vous dites que

⁸⁶ CLEMENT, S. et PORTELLI, S, *L'Interrogatoire*, *op.cit*, p. 4.

⁸⁷ *I*, p. 488.

Madame Emmerand était Américaine », ou encore « Vous dîtes qu'il y avait une femme ». Il s'agit plutôt de relances et d'ordonnances à la poursuite, si bien qu'en dépit de leur forme plus tempérée que celles des modes interrogatifs ou impératifs, elles n'en sont pas moins véhémentes car elles obligent le domestique à reprendre ses propos et à les pousser plus avant, en prisonnier de son interrogateur. Le tableau de JM. Birais⁸⁸ illustre bien cette soumission de l'interrogé à son interlocuteur, qui se traduit par un véritable enfermement, c'est-à-dire une absence de liberté. La parole avilissante de l'interrogateur de *L'I* se présente comme la métaphore des cordes qui enserrant les extrémités de l'interrogé, tout comme les tons rougeâtres suggèrent la blessure physique, pendant concret de la condition soumise du domestique. Ainsi, l'interrogateur pingétien fait usage de la palette complète des techniques à sa disposition, ce que l'on remarque aussi par la diversité des mots interrogatifs employés : où, quand, comment, pourquoi, qui, que, quoi et leurs dérivés ouvrent grand nombre de questions. Cette diversité sert également la stratégie d'épuisement du domestique, tout comme l'alternance constante entre questions ouvertes et fermées : « Où se trouve le Bérouse / A huit kilomètres de Malatraîne [...] / Connaissez-vous mademoiselle Ariane »⁸⁹.

La conduite de l'interrogatoire du *JP* présente un schéma régulier ; le journaliste cherchant à obtenir une réponse à sa question initiale et S. essayant de lui faire entendre qu'il est impossible d'y répondre. La situation interrogatrice est donc cyclique, entre longues descriptions de S. et interruptions récurrentes du journaliste qui prend cela pour des sorties au-dehors du cadre qu'il a fixé. L'interrogateur bride constamment la parole de S. et ne respecte pas le principe d'écoute envers l'interrogé, en orientant l'échange autant que possible, faisant ainsi la démonstration de son autorité. Celle-ci se manifeste également dans l'air supérieur qu'il affiche en réaction aux propos de S., loin de toute bienveillance : « [...] le journaliste s'exclamant Mélancolie !..., le dévisageant de derrière les verres sans montures de ses lunettes de docteur, les sourcils levés, de cet air de nouveau

⁸⁸ BIRAIS, Jean-Michel, *L'interrogatoire. L'irrépressible cruauté du mammifère humain*, 2005. Voir en annexe.

⁸⁹ *I*, pp. 150-151.

sceptique, réprobateur, irrité presque... »⁹⁰ De plus, il va jusqu'à blâmer S. quant à son comportement passé, dans une stratégie de déstabilisation :

- Mais vous étiez volontaire, dit le journaliste : quand il vous a demandé paternellement... - D'une voix dédaigneuse, dit S. – Que vous avez jugé dédaigneuse... Dédaigneuse ou pas, il vous a demandé si vous continuiez à le suivre et vous avez dit oui ! – Bon, dit S. D'accord. Mécaniquement ou par vanité, ou par stupidité ou par simple fatigue... Ne m'accablez pas.⁹¹

En émettant des jugements, le journaliste outrepassé l'autorité qui lui est conférée, et instaure dans l'échange une violence illégitime, visant à fragiliser son interlocuteur.

A l'inverse, comme on l'a déjà esquissé précédemment, la stratégie interrogatrice déployée par l'interrogateur de *L'AA* se fonde sur l'écoute, qui se traduit, d'après S. Clément et S. Portelli⁹² par deux procédés majeurs : la mise en confiance et la non-interruption. Les manifestations d'attention servent de levier à la parole de l'interrogée, à laquelle il est laissé un temps considérable. L'écoute se présente comme une compréhension, une tentative active de restitution des propos. Cette stratégie est tout à fait manifeste dans le roman de M. Duras : « [...] Mais vous, ça vous intéresse de savoir pourquoi j'ai fait ça ? / – *Oui. Vous m'intéressez. Alors tout ce que vous faites m'intéresse.* »⁹³ L'autorité de l'interrogateur réside dans sa capacité à savoir faire dire Claire Lannes, et la conduite de l'interrogatoire est linéaire : aucune interruption, aucune parole brusque. L'interrogée accepte de répondre aux questions ; en cela elle se situe en position d'infériorité, néanmoins, elle en pose aussi à l'interrogateur, de telle sorte que le schéma question-réponse ne saurait être unilatéral. Ce faisant, les positions hiérarchiques sont bouleversées, si bien que le rapport de force entre interrogateur et interrogé est à repenser, y compris dans *L'I* et *Le JP* et en dépit d'une première démonstration de violence poussée à son paroxysme.

⁹⁰ *JP*, p. 299.

⁹¹ *Ibid*, pp. 291-292. Nous soulignons.

⁹² CLEMENT, S. et PORTELLI, S, *L'Interrogatoire*, op.cit.

⁹³ *AA*, p. 166.

1.3.3 *Inversions des rôles et transferts d'autorité ; sortie d'un système a priori.*

Contrairement à ce qui s'impose *a priori*, autorité et violence ne proviennent pas uniquement de l'interrogateur, comme cela a déjà été souligné précédemment lors de la mise en évidence du combat verbal entre les deux parties de l'interrogatoire. On peut observer un retournement du rapport de force logique, si bien que le dominant n'est pas nécessairement celui que l'on attendait compte tenu de la supériorité de son statut officiel. Un rééquilibrage -voire même une inversion de la hiérarchie impliquée par la situation d'interrogatoire- peut donc être constaté.

Cela est particulièrement visible avec *L'AA*, dans l'enchaînement des paroles tout d'abord. En effet, si au début de l'échange, on remarque une parfaite alternance entre les répliques de l'interrogateur et celles de Claire Lannes, matérialisée par un tiret au début de chaque ligne sans blanc typographique ménagé entre chaque propos, cela ne demeure pas de bout en bout. On observe ainsi ce que l'on peut nommer des chiasmes typographiques, qui soulignent la cassure de l'alternance de la parole, de telle sorte que les caractères italiques correspondant aux mots de l'interrogateur ne viennent plus nécessairement s'intercaler entre les répliques de Claire Lannes : « - *Comment le saviez-vous ?* / –On le sait. / Tout est fini maintenant. Maintenant je suis la personne que vous voyez devant vous, rien d'autre. / – *Qui étiez-vous dans le jardin ?* »⁹⁴ Les répliques de l'interrogée se scindent en deux, syntaxiquement, puisqu'une nouvelle phrase commence, mais également visuellement, et ce dédoublement instaure une forme de supériorité de Claire Lannes, qui se situe en position d'autonomie face au schéma des questions et des réponses. Elle n'a pas besoin de question supplémentaire pour continuer à s'exprimer, ce qui constitue en soi une forme d'émancipation. Cet affranchissement vis-à-vis de la dialectique supposée de l'interrogatoire va encore plus avant dans la mesure où l'interrogée, sensée

⁹⁴ *Ibid*, p. 151.

répondre aux questions, pose presque autant de questions à son interrogateur qu'il ne lui en pose : « Ecrire des lettres sur lui, j'aurais pu, mais à qui ? », « Qu'est-ce qu'on dit des raisons que j'avais de la tuer ? », ou encore « Si les autres sont folles, qu'est-ce que je vais devenir au milieu ? »⁹⁵ On voit ici que le rapport entre interrogé et interrogateur s'équilibre, alors que l'inversion se fait au fur et à mesure et éclate dans les dernières pages. Effectivement, c'est Claire Lannes qui mène l'interrogateur, au moyen d'assertions et de conseils suggérés à demi-mots. En d'autres termes, elle se fait le guide d'un interrogatoire soucieux de découvrir des vérités au sujet du meurtre : « Ah, vous vous réveillez. », ou encore « Moi à votre place, j'écouterais. Ecoutez-moi. »⁹⁶ L'usage du mode impératif n'est pas anodin, et marque l'ascendance que Claire Lannes a pris sur son interlocuteur, dont elle endosse momentanément le rôle de façon surprenante, comme à la page 193 :

- Il y a des choses que je ne vous ai pas dites. Vous ne voulez pas savoir lesquelles ? / – *Non.* / – Tant pis. Si je vous disais où est la tête, vous me parleriez encore ? / – *Non.* / - Si j'avais réussi à vous dire pourquoi j'ai tué cette grosse femme sourde, vous me parleriez encore ? / – *Non, je ne crois pas.*

L'autorité de l'interrogateur semble avoir été transférée en l'interrogée, qui domine l'échange à la fin de l'interrogatoire. F. Berthelot⁹⁷ établit trois types d'axes relationnels entre les personnages : un axe horizontal qui met en lumière le rapport distance/familiarité, un axe affectif et un axe vertical qui souligne les gradations entre hiérarchie et égalité. Si ce dernier semblait s'imposer de lui-même en situation d'interrogatoire, la verticalité supposée tend à s'aplanir dans les trois interrogatoires du corpus pour laisser l'ascendance à l'interrogé.

Dans *L'I*, l'interrogé fait figure de victime, tant il est sollicité, nous l'avons vu, par un interrogateur impitoyable. Cependant, loin de se laisser soumettre, chacun

⁹⁵ *Ibid*, respectivement pp. 159, 168, 170. Ce phénomène va *crescendo* au fur et à mesure de l'interrogatoire.

⁹⁶ *Ibid*, pp. 194-195.

⁹⁷ BERTHELOT, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Nathan, 2001, p. 23.

des deux personnages cherche à perturber l'autre. Le domestique se présente en réalité comme un « faux naïf »⁹⁸ qui manœuvre avec finesse pour faire échouer les pièges de l'interrogateur, au moyen de digressions, d'omissions, ou encore d'accusations infondées. Nous souscrivons à la thèse de JC. Lieber⁹⁹, pour qui le duel entre le domestique et l'interrogateur est aussi un « duo », chacun visant à dérouter l'autre autant que faire se peut. Le domestique joue et se joue indéniablement de son interlocuteur, notamment avec les nombreuses modulations conditionnelles qu'il utilise, telles « je crois », ou « peut-être », de telle sorte qu'il gomme la supériorité de l'interrogateur en refusant de mobiliser la clarté demandée. De plus, son temps de parole est très largement supérieur à celui de l'interrogateur, si bien que parlant beaucoup, qui plus est d'une manière incorrecte, il est à sa guise de perdre son interlocuteur dans les méandres de ses propos, comme en témoigne la structure récurrente « je l'ai dit », qui pointe l'inattention de son interlocuteur. L'inversion du rapport de forces entre les deux personnages relativement à la situation interrogatrice est explicitement formulée par le domestique à la page 299 :

[...] nous serons logés à la même enseigne quand d'autres poseront des questions sur nous, quelqu'un leur répondra ci ou ça ça n'y changera rien [...] alors qu'on leur réponde oui ou non le résultat sera le même ils confondront vous et moi je serai celui qui pose les questions et vous répondrez vrai ou faux qu'est-ce que ça peut faire.

Ainsi, s'il est une victime dans le roman de R. Pinget, elle n'est pas nécessairement celle qui avait été désignée *ex abrupto*.

Pour ce qui concerne l'inversion du rapport de force dans l'interrogatoire du *JP*, celle-ci nous semble résider principalement dans le contraste d'amplitude entre les paroles du journaliste et celle de S. Si le premier épure ses propos afin de ne pas dépasser du cadre de la question initiale et de recentrer la conversation sur le

⁹⁸ Terme employé par JC. Lieber in « Le Procès du réalisme », contenu dans notre édition de référence de *L'I*, p. 502.

⁹⁹ *Ibid.*

sentiment de peur, le second refuse d'adapter son discours au patron que voudrait lui imposer son interlocuteur. Ce faisant, il irrite le journaliste (comme cela est indiqué à plusieurs reprises, notamment à la page 77) qui, par conséquent, perd progressivement patience. La fin de l'*interview* est éloquente quant au retournement de la hiérarchie, puisque le journaliste se contente d'une réponse indirecte à sa question première : « Le journaliste répétant : Mélancolie ! Simplement mélancolie ? Vous... et S. disant Oui. »¹⁰⁰ L'interrogatoire s'achève sur une réponse vague qui laisse le journaliste insatisfait, sortant perdant de ce combat verbal pour lequel il semblait cependant mieux armé.

En renversant le rapport de force imposé d'emblée par la situation d'interrogatoire elle-même, et donc en parvenant à évoluer dans une atmosphère de combat et de violence, les personnages interrogés s'extirpent d'un système établi, et gagnent ainsi en épaisseur, moins par l'acquisition d'un nouveau statut que par les actes commis pour l'acquérir, et notamment une lutte d'influence verbale.

¹⁰⁰ JP, p. 301.

Conclusion de la première partie.

On s'est efforcé, dans le premier temps de la réflexion, à apporter des justifications au sujet traité et à la problématique posée en introduction générale, en passant notamment par une phase de définitions des termes et des notions centrales, et en premier lieu de l'interrogatoire, dont on a argumenté la présence, ou plus exactement les modes de présence au sein des œuvres du corpus primaire.

Ce faisant, il s'est agit de souligner la violence, dans la diversité de ses formes et de ses manifestations, comme critère inhérent à la situation interrogatrice. On a observé que cette virulence, appartenant d'emblée au face à face qu'impose l'interrogatoire, se manifeste davantage au sein de la parole de l'un et l'autre des participants, -interrogateur et interrogé-, de telle sorte que l'échange devient un véritable combat verbal entre deux personnages. L'éclatement du dialogue et par conséquent la dégradation des rapports entre les protagonistes a conduit à penser un déplacement de la situation d'interrogatoire, qui est moins un échange qu'une lutte de mots et d'influences.

De fait, la violence se présente comme le *leitmotiv*, plus ou moins manifeste et plus ou moins appuyé, de la structure interrogatrice. Dans une atmosphère aussi véhémente, qu'elle soit patente ou latente, l'affrontement verbal se meut en véritable guerre de positions, chacune des deux parties luttant pour ne pas se laisser soumettre par l'autre. Si l'interrogateur jouit *a priori* d'une autorité plurielle sur l'interrogé qui se traduit principalement dans les techniques et les stratégies de conduite de l'interrogatoire, ce rapport de force supposément établi vole progressivement en éclats car le personnage interrogé, que ce soit S., le domestique ou Claire Lannes, réagit au contact de cette violence par une résistance plus fine amenant au renversement du rapport hiérarchique établi *ipso facto*. Ainsi, la victime, en tant que sujet subissant l'interrogatoire, n'est plus inexorablement le personnage interrogé, dans la mesure où celui-ci, par l'insurrection verbale, s'est émancipé d'un système duel des personnages *a priori* figé. Cet affranchissement est

double : en refusant de se laisser mener à la guise de son interrogateur, le personnage s'affirme et gagne en épaisseur, en ce sens qu'il parvient à exister¹⁰¹ dans l'interrogatoire. Ce faisant, il s'extirpe d'un système des personnages proposant un schéma binaire dominant-dominé, à propos duquel V. Jouve dit qu'il soumet le personnage au statut de « personnage-pion »¹⁰².

Cette émancipation du personnage trouve d'autant plus de légitimité que *L'AA*, *L'I* et *Le JP* ne proposent pas de récit à proprement parler, dans la mesure où la trame narrative est semée d'embuches, de piétinements et d'interruptions constantes. Ainsi, au contact d'une violence fondamentale au sein de l'interrogatoire qui atteint son paroxysme dans l'impossible dialogue et le rapport de force prétendu, le personnage interrogé se fait lui-même violence en devenant figure d'autorité.

En outre, on a vu que la violence, stimulateur nécessaire de l'affranchissement du sujet, se matérialisait d'abord dans la parole, second vecteur d'affirmation des personnages centraux des œuvres en présence, qu'il convient d'étudier au cours du second temps de ce mémoire.

¹⁰¹ Le verbe est à prendre au sens sartrien du terme. Le personnage s'impose au moyen de ses actes, le cas échéant de ses actes verbaux et de sa subtilité lui permettant de se défaire de l'emprise de l'interrogateur.

¹⁰² JOUVE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, PUF, 1992, p. 107. On peut effectuer un parallèle avec le schéma actanciel établi par A. J. Greimas, au sein duquel le personnage remplit une fonction visant à construire le récit. De fait, le personnage n'existe pas en soi et pour soi mais uniquement au service de la diégèse.

2. Il parle donc il existe : affirmation du personnage en être de parole.

Le personnage du Nouveau Roman parle beaucoup, en véritable moulin de paroles, mais pour quoi dire ? Le parler prend le pas sur le dire, c'est-à-dire que les mots et leur résonance l'emportent sur le contenu des propos, souvent incohérent et anecdotique, dans la mesure où il s'agit moins de transmettre une information à l'interlocuteur que de produire de la matière langagière, matière qui donne au sujet qui la crée une envergure considérable et plus encore, une essence propre, de telle sorte que le personnage est par et pour l'exercice de la parole. Celle-ci est constitutive du sujet en lui procurant une épaisseur considérable, elle le révèle au lecteur et à lui-même, pour reprendre les termes utilisés par N. Sarraute, experte de la problématique langagière des personnages en milieu romanesque : « Sous l'effet de ces paroles, comme l'image photographique sous l'action d'un révélateur, l'autre apparaît : un personnage d'une parfaite netteté qu'un seul coup d'œil circonscrit, englobe tout entier. »¹⁰³ Le second temps de ce travail se propose dans cette perspective de démontrer l'omniprésence de la parole, dans ses modalités d'existence, mais aussi d'envisager l'important glissement qu'opère l'espace de la parole vers celui de la voix, qui confère au personnage un statut plus concret, plus matériel, permettant également de le considérer, par l'intermédiaire de la pluralité sémantique du *logos*, dans son for intérieur.

¹⁰³ SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, op.cit, p. 98.

2.1 Le personnage au parler ; vers une tentative d'épuisement de la parole.

Si Georges Perec s'était essayé à décrire un lieu de Paris jusqu'à en épuiser sa réalité même¹⁰⁴, n'était-ce pas plutôt le geste langagier qu'il avait essayé de vider ? Les personnages ne cessant de parler, la réflexion est avant tout à centrer sur l'action de parole, les modalités de son étalement, mais aussi sur les tenants et les aboutissants d'un tel envahissement, qui n'est pas sans questionner des notions fondamentales en matière d'interaction langagière.

2.1.1 Des « romans-parloirs ».

Ce terme est forgé à partir des formules telles que « roman-parlant »¹⁰⁵ ou encore roman-conversation, et permet de filer la métaphore juridique relative à l'interrogatoire tout en insistant sur la place centrale du parler. L'étalement de la parole peut être observé à deux niveaux, dans une perspective pyramidale : il se tisse tout d'abord une véritable conversation entre interrogé et interrogateur, qui échangent points de vue et avis sur le tout venant, et donc dans le dialogue. Mais le parler se situe aussi au niveau de la réplique du personnage qui, à l'image du domestique, se lance dans des dithyrambes extraordinaires. L'importance de plusieurs notions capitales est à mettre en avant, à savoir la description, la digression, -avec notamment son goût prononcé pour les commérages-, la logorrhée, mais aussi l'aspect cyclique des propos, qui laissent une large place à la redite, voire au psittacisme. MH Boblet¹⁰⁶ insiste également sur l'impossibilité de conclure, phénomène extrêmement présent au sein du corpus étudié, et qui

¹⁰⁴ PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, UGE, 1975.

¹⁰⁵ Terme forgé par Sylvie Durrer in *Le dialogue dans le roman, Style et structure*, op.cit. MH. Boblet envisage quant à elle la fiction romanesque comme l'élément d'un « parler social » de l'écrivain. Nous réinvestissons donc ce terme en l'appliquant au personnage tout en ôtant la dimension purement sociale.

¹⁰⁶ BOBLET, Marie-Hélène, *Le roman dialogué après 1950, Poétique de l'hybridité*, op.cit, pp. 39-40.

témoigne d'une parole ininterrompue, toujours en mouvement et sans fin possible : si *L'I* s'achève, ce n'est pas parce qu'il n'y a plus rien à dire, mais parce que le domestique est « fatigué ». Tout est parole et prétexte à la parole, à commencer par la nature même des romans, puisque *L'AA* et encore davantage *L'I* sont des romans dialogiques, dans lesquels la parole est le roman, portée par les personnages.

2.1.2 *Plaisir et urgence de dire, l'interrogatoire comme répertoire.*

La primauté de la parole peut sans doute relever d'une double explication : parler apparaît d'abord comme un véritable plaisir que l'on fait tout pour prolonger, pour ne pas l'interrompre. Plaisir aussi de dériver de la ligne conductrice proposée par l'interrogateur pour s'aventurer dans d'autres propos ; le dialogue devient un jeu avec l'autre. Si J. Derrida affirmait que « l'avènement de l'écriture est l'avènements du jeu »¹⁰⁷, on peut préciser ce propos dans le cadre de notre réflexion en disant que l'avènement de la parole est aussi celui de la forme ludique. Cependant, au-delà du jeu, la place centrale de la parole peut également être envisagée comme le signe d'une angoisse, se traduisant par une urgence de dire, de fixer le mouvant par l'exercice de la parole. En effet, le sens premier du terme d'interrogatoire est celui de répertoire¹⁰⁸, et appelle donc la notion d'inventaire et de classement. L. Proteau¹⁰⁹ ne dit pas autre chose ; l'interrogatoire permet d'exercer un contrôle sur les sujets, mais aussi et surtout de classer, et en particulier les informations fournies par l'interrogé. Dans *Le JP*, S. tente de fixer ses impressions visuelles, d'organiser l'environnement qui a été le sien à un instant donné. Le domestique s'applique avec tant d'attention à n'oublier aucun détail dans ses descriptions que tant de rigueur finit paradoxalement par égarer le lecteur, qui

¹⁰⁷ DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 16.

¹⁰⁸ Voir BOBLET, Marie-Hélène, *Le roman dialogué après 1950, Poétique de l'hybridité*, *op.cit.*, p. 131 pour cette explication étymologique

¹⁰⁹ PROTEAU, Laurence, « Interrogatoire. Forme élémentaire de classification », *op.cit.*

ne parvient pas à tout mémoriser, comme le souligne J-C Lieber :

[...] on se trouve en face d'une gigantesque source d'informations qu'il s'agit pour le lecteur –à l'invitation du questionneur- d'enregistrer et de classer [...] l'index des personnages devient rapidement aussi indispensable que le répertoire des rues ou que le plan du château.¹¹⁰

La tentative d'inventaire et le désir de répertorier participent de l'érection du personnage en être de parole, mais témoignent également d'une certaine anxiété face aux choses que seuls les mots, par l'entreprise de verbalisation, semblent pouvoir apaiser. De plus, ce *listing* ne s'inscrit pas pleinement dans le dialogue, il est le fruit d'un personnage, et par son aspect litanique et rigoureux, se présente même comme un obstacle à l'échange.

2.1.3 Interrogation des notions de langage et de communication.

Comme on l'a mis en évidence dans le premier temps de la réflexion, l'activité dialogique présente *a priori* est à remettre en question et à nuancer, dans la mesure où le personnage interrogé se situe le plus souvent davantage dans une démarche monologique, démarche que le « roman-parloir » permet de révéler au grand jour, notamment par les nombreuses pratiques visant à produire de la parole pour elle-même. Dans le cas d'une énumération de lieux, comme on en trouve si nombreuses dans le roman de R. Pinget, la part active de l'interlocuteur se trouve sinon mise à mal du moins extrêmement réduite, laissant place au flot de paroles du domestique. En cela, le personnage, support d'une idéologie auctoriale, fait le procès de l'entreprise communicationnelle, en laissant l'interrogé s'enfermer dans une sphère qui lui est propre. Se pose alors une question fondamentale : peut-il exister une communication sensée et authentique entre les différentes parties, ou

¹¹⁰ LIEBER, Jean-Claude, « Structure du récit dans *L'Inquisiteur* », *Poétique*, numéro 14, 1973.

encore, le langage, par l'intermédiaire d'une entreprise de verbalisation, est-il en mesure de rendre compte d'un sujet ? A cela nous répondons par la négative, et l'*interview* de S dans *Le JP* se présente comme un argument de taille. En effet, le journaliste est exaspéré car l'interrogé ne répond pas frontalement à la question fondamentale qui lui est posée : « Le journaliste a demandé à S. comment on faisait pour vivre avec la peur. S. a essayé de lui expliquer [...], mais le journaliste a reposé la question »¹¹¹. S'il serait aller trop loin d'affirmer qu'il n'existe aucune forme de communication entre les différentes parties des interrogatoires en présence, on peut cependant pointer leurs disfonctionnements et leur incomplétude, révélant l'aspect problématique de toute interaction langagière, de telle sorte qu'il s'agit davantage de sauver les apparences communicationnelles. De fait, cette relative mise en échec participe de l'essor du personnage, qui est sa parole et qui évolue au sein de son champ personnel, mais cette impulsion est projetée encore plus avant, puisque le personnage s'incarne, de manière plus concrète, dans une voix qui lui est propre.

2.2 De la parole à la voix : faire entendre et résonner les mots.

On observe une mutation du personnage vers plus de concrétude, voire même de chair. Si, comme on l'a vu, il se définit d'abord par l'usage de la parole, celle-ci ne saurait exister sans un organe fondamental, l'organe vocal. De fait, le personnage prend une dimension sonore de taille qui l'ancre dans du pragmatique, voire du primitif, entendu comme premier. Le personnage se trouve donc au premier plan du roman, il en est la composante fondamentale, en tant qu'être de voix dont on cherche à faire entendre les mots et les sons. Cette entente de la voix est centrale dans la problématique pingétienne : « Chez moi, le "personnage" ne se

¹¹¹ *JP*, p. 259.

maintient que par sa voix : je ne l'imagine pas physiquement.»¹¹² Il s'agit de voir comment s'effectue cette recherche de la vocalité, la façon dont elle se matérialise et se traduit dans le matériau écrit, au nom de l'avènement d'un être de parole devenu organique.

2.2.1 De l'oral au vocal, une recherche du son.

Une distinction entre les notions d'oralité et de vocalité s'impose pour poursuivre la réflexion, distinction qu'opère J. Piat¹¹³ dans l'ouvrage qu'il consacre à l'expérimentation syntaxique des Nouveaux Romanciers. Quelles différences existe-t-il entre l'oral et le vocal ? On peut voir dans l'oral une verbalisation publique là où le vocal ramène le personnage à sa dimension éminemment sonore. Ainsi, une étude sur les sonorités vocales, en particulier chez R. Pinget, semble pertinente à mener afin de progresser vers la dimension charnelle du personnage. De plus, si la voix est, dans une première acception, tournée vers l'extérieur, elle est également phénomène intérieur et se présente de fait, comme un élément constitutif du personnage dans la mesure où elle relie, dans sa définition même, l'intériorité et l'extériorité du sujet. Chez S, elle est la plupart du temps intérieure, et on peut observer un décalage entre celle-ci et son pendant extériorisé : interne ou externe, la voix ne dit pas les mêmes choses. Elle appelle nécessairement, lorsqu'elle est extérieure, une écoute, de l'interlocuteur d'abord, mais aussi du locuteur lui-même, à l'image du domestique dont on peut dire qu'il s'écoute parler. Pour Claire Lannes, la problématique vocale est autre, puisque sa voix externe semble sans cesse tomber dans l'évanescence : « Qu'est-ce que je viens de dire ? »¹¹⁴ Elle n'accorde pas d'importance à ce qu'elle formule oralement, la scène principale se jouant pour

¹¹² « Voix », *Entretien avec Michel Crépu, Esprit*, février 1983.

¹¹³ PIAT, Julien, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Honoré Champion, 2011. Deuxième partie : « Des patrons stylistiques ».

¹¹⁴ AA, p. 182.

elle à l'intérieur, aussi ne se souvient-elle pas de ce que sa voix a formulé : « Quelques fois je tenais le vestiaire aux dîners de conseillers municipaux, je vous l'ai dit ? »¹¹⁵ Claire Lannes est apparemment incapable de retenir les sons qu'elle produit. Voix interne et externe semblent donc tout à fait dissociées, jusqu'aux ultimes paroles de l'accusée, qui plus est prononcées sur le mode impératif : « Ecoutez-moi »¹¹⁶. Le primat du vocal est ici affirmé, pour le maintien de la communication et pour la garantie de l'épaisseur du personnage, dont la voix est à entendre pleinement, y compris et peut-être surtout dans les interstices du non-dit et du détour. Un autre élément est à étudier, le phénomène de résonance de la voix externe ; ainsi, la voix du domestique ricoche dans l'espace de l'interrogatoire, qui convoque des motifs et des personnages reparaisants. On peut penser, par l'intermédiaire d'une approche métaphorique, les résonances dans le discours comme les correspondances des échos vocaux.

2.2.2 Effets d'oralité.

Se pose alors une question fondamentale, celle de l'inscription de la dimension orale des propos au sein d'un matériau écrit. Comment créer des effets d'oralité ? Les paroles des personnages, parce qu'elles sont données à lire par le *medium* écrit, ne sauraient entretenir une relation purement mimétique avec l'oral authentique. Là encore, le travail mené par J. Piat sur « l'effet de voix » sera d'une grande utilité. Une étude au plus près du texte, c'est-à-dire de la syntaxe des paroles permettra de mettre en évidence les tentatives de restitution de l'oral, dont on mettra en avant les traits spécifiques, comme les effets de dislocation du propos, la désorganisation interne mais aussi la rareté de la ponctuation. Les bafouillages du domestique, qui se traduisent par des phrases inachevées ou des mots écorchés, mais aussi les très longues phrases de S., signes d'une parole tournoyante qui hésite

¹¹⁵ *Ibid*, p. 194.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 195.

constamment, se présentent comme autant de marqueurs de ce que l'on peut appeler un « style oral », qui apparaît comme une priorité pour les auteurs de notre corpus, et en particulier R. Pinget :

Le langage parlé ou plutôt sa syntaxe non codifiée, qui épouse les moindres inflexions de la sensibilité, me fascine. Cette syntaxe qui évolue et tente depuis toujours d'adapter mieux notre langage aux exigences de la sensation est pour moi la seule digne d'intérêt¹¹⁷.

La question des limites que rencontre l'effet d'oralité est également à poser. Cependant, il s'agit avant tout de montrer comment ces « effets de voix » rendent la dimension vocale, et donc organique d'un personnage en tension vers le palpable, ce qui participe de son saisissement d'ordre quasi physique. Une étude de l'idiolecte et du sociolecte des personnages, en particulier du domestique, qui emploie des adages imagés et des expressions bien singulières, nous amènera également à envisager ceux-ci comme des marqueurs d'oralité. Une étude au prisme des cinq vecteurs d'oralité énoncés par S. Durrer¹¹⁸ permettra de mettre en évidence les tenants et les aboutissants de l'entreprise d'oralisation.

2.2.3 *L'enregistrement, une matérialisation de la voix.*

Dans *L'AA* et *Le JP*, il est explicitement question de l'enregistrement de l'interrogatoire en train de se faire, au moyen d'un support technique, le magnétophone. Cette problématique de l'enregistrement de la voix est annoncée dès les premiers mots du roman de M. Duras : « Tout ce qui est dit ici est enregistré »¹¹⁹. L'écoute d'enregistrements réalisés au préalable permet de faire

¹¹⁷ PINGET, Robert, *Le Libera*, Minuit, 1968, préface.

¹¹⁸ DURRER, Sylvie, *Le dialogue romanesque, Style et structure*, op.cit, pp. 42-43. L'auteur distingue plusieurs marques d'oralisation ; elles peuvent être phoniques, prosodiques, morphosyntaxiques, lexicales et sémantiques.

¹¹⁹ AA, p. 9.

progresser l'enquête, car le magnétophone n'est pas seulement support de la voix et du son, il l'est également du contenu des propos et de la mémoire. Dans *Le JP*, le rôle de l'enregistreur est de premier plan, de telle sorte qu'il devient un troisième personnage de l'interrogatoire, voire même son entité fédératrice. En effet, c'est lui qui en impose le rythme de l'*interview*, notamment lorsqu'il s'agit de changer les cassettes, geste qui interrompt les propos de S. De plus, l'enregistrement confère à la voix une nouvelle condition, en l'extirpant de son caractère éphémère. Il lui procure une existence dans la durée, en la conservant et en pouvant la faire résonner à tout moment :

Les vitres tremblaient, il a de nouveau pris son magnétophone et a appuyé sur les touches : effectivement on n'entendait que vaguement ma voix derrière un grésillement qui la couvrait presque complètement.¹²⁰

Avec le magnétophone qui a, -comme l'indique son étymologie-, le pouvoir de retenir la voix, le personnage trouve, par la matérialisation de sa propre phonation, une condition nouvelle, celle de la persistance orale, qui participe de son ancrage dans le concret, c'est-à-dire au sein d'une dimension physique. Si l'enregistrement, dans le cas de S., freine la spontanéité des paroles, il possède cependant le pouvoir de les faire retentir dans l'espace, mais aussi et surtout dans le temps. Il existe cependant une ambivalence, puisque la voix se trouve par cette entreprise séparée du corps, instrumentalisée par un moyen technique, si bien que le son se trouve décharné. Il nous semble néanmoins, pour lever le paradoxe, que ce décharnement est à penser autrement, au sein de notre corpus, dans la mesure où la voix du personnage jouit, avec le magnétophone, d'une pesanteur jamais atteinte, affirmant et célébrant par là la dimension pleinement organique du personnage.

¹²⁰ *JP*, p. 97.

2.3 L'éloquent éclatement du *logos*.

Il s'agit à présent de mener une analyse sur le *logos* des personnages, entendu dans ces deux principales acceptions. En effet, il désigne le discours et plus généralement la parole, et par extension la capacité à parler correctement une langue, c'est-à-dire à articuler un langage donné. D'autre part, il qualifie également l'intelligence et la rationalité, ou, en d'autres termes, la capacité d'agir et de s'exprimer avec raison et logique. Cette double acception n'est pas à envisager comme une polysémie puisque parole et raison entretiennent un lien de consubstantialité. On a vu précédemment que le personnage se définit comme un être de parole, et donc *a priori* de *logos*, du moins dans sa première signification. Il convient ici de mettre en évidence ce que nous nommons l'éclatement du *logos*, qui révèle une nouvelle caractéristique du personnage, celle d'un être en relief, et plus exactement en présence. Cet éclatement du langage, qui cesse d'être fluide et logique donne de la profondeur à celui qui le prononce, une véritable épaisseur dans la mesure où les propos sont livrés *ex abrupto*, de telle sorte que se crée un effet de simultanésisme de la parole, qui procure au personnage une impression de forte présence. La dislocation de la phrase traduit logiquement celui de la pensée, active, toujours entraîné de se faire, de sorte que l'être parlant devient un être pensant, dont l'activité interne nous est donnée à voir.

2.3.1 Manifestations linguistiques de l'éclatement.

Il s'agit dans un premier temps de s'intéresser à la première acception du *logos*, bien que les deux soient étroitement dépendantes, et donc à la dislocation du langage des personnages. Pour ce faire, une étude de la syntaxe du discours est à mener, qui permet de révéler l'explosion. Le domestique de *L'I* s'exprime au moyen de constructions phrastiques disloquées, et il lui arrive fréquemment de ne pas terminer les phrases qu'il commence: « Qu'est-ce que j'en sais moi un employé

ou une vendeuse ou le patron allez savoir à moins que »¹²¹. La rareté de la ponctuation au sein de son discours participe de l'effet de chaos, et donc d'éclatement en présence, de sorte que les propos se font apnéiques :

Chastel oui ou l'appelle Barbose il travaille depuis vingt ans sur les rues de Sirancy et d'Agapa un dictionnaire paraît-il le curé en sait quelque chose, la Miaille s'était toquée de lui dans le temps toujours à sa fenêtre à le guetter, elle s'était mise aussi à faire les rues allant en ville après ses classes à la bibliothèque chercher dans les livres et les vieux journaux¹²² .

Les propositions se heurtent les unes aux autres, et l'éclatement conduit à un véritable débordement. L'usage de la ponctuation dans *Le JP* est également bien particulier, dans la mesure où elle est absente là où l'on pourrait l'attendre. Ainsi, l'utilisation fréquente du discours direct libre n'est indiquée que par un verbe au sémantisme annonciateur : « J'ai dit Vous savez on s'y fait [...] »¹²³ L'usage des majuscules est irrégulier et indique la retranscription des paroles par S, si bien que se crée un entre deux entre discours direct et indirect, preuve de l'éclatement à l'œuvre. Un passage du *JP* nous semble tout à fait emblématique de l'écriture : « les explosions et les crépitements des mitrailleuses s'espacent, deviennent sporadiques, reprennent parfois, comme furieux [...] puis s'espacent un peu plus, cessent enfin tout à fait [...] »¹²⁴ Entre phrases averbales, structures quasi stichomytiques mais aussi étendue remarquable de la phrase dont on a l'impression qu'elle ne s'évanouira jamais, le langage simonien, qui est aussi celui de S., porte l'explosion en lui. Dans le cas de Claire Lannes, la dislocation du *logos* est moins syntaxique que lexicale ; les effets de concaténation disent ce langage embrouillé, à l'écart de toute netteté et de toute précision, comme ici avec la reprise du verbe dire :

Vous pouvez croire que je mens parce que tout à l'heure je vous ai dit que

¹²¹ *I*, p. 76.

¹²² *Ibid*, p. 211.

¹²³ *JP*, p. 80.

¹²⁴ *Ibid*, p. 83.

j'avais tout dit et maintenant je vous dis ce que je n'ai pas dit. Mais vous vous tromperiez parce que ce que je viens de vous dire là, ça a un rapport avec mon caractère, rien de plus.¹²⁵

Ainsi, l'éclatement du *logos* est déjà contenu dans les constructions linguistiques les plus concrètes.

2.3.2 Effets de simultanésisme et de présence du personnage.

La dislocation du langage crée plusieurs effets relativement au personnage porteur de ce *logos* éclaté. Un « effet de réel »¹²⁶ tout d'abord, puisque le langage semble être livré sans médiation corrective, avec une grande spontanéité. Pourvu d'hésitations et d'aspérités, il confère au personnage une profondeur tout comme il le fait exister directement. En effet, la présence manifeste de l'éclatement engendre une impression, pour le lecteur, de simultanésité des propos exprimés. A plusieurs reprises, le domestique effectue des *errata*, revient sur ce qu'il a dit auparavant, corrige, apporte des précisions, ou encore reconnaît qu'il a omis ou dissimulé des éléments : « Pourquoi avoir dit que vous ne saviez pas s'il habitait seul / Parce que je pensais que vous me demandiez avant »¹²⁷. De plus, la forme dialogale que revêtent *L'I* et *L'AA* participe de l'effet de présence des personnages, dans la mesure où leur parole ne subit aucune médiation narrative. Par conséquent, la mise à mal du *logos* confère épaisseur et présence au personnage, deux caractéristiques convergentes vers une dimension éminemment consistante du personnage, qui gagne encore en chair et en os.

¹²⁵ AA, p. 148.

¹²⁶ Selon la formule barthésienne.

¹²⁷ I, p. 139.

2.3.3 De l'unité fondamentale des *logoi*.

Comme on l'a déjà esquissé précédemment, il n'est pas anodin que la notion de *logos* désigne une dimension langagière et une dimension intellectuelle, les deux étant absolument dépendantes, leur union est contenue d'emblée dans le terme de *logos*. Ainsi, l'éclatement du langage, dont on a vu les manifestations concrètes sur un plan linguistique, se présente comme la traduction de celui de la pensée, elle-même disloquée. Les phénomènes de coq-à-l'âne sont très nombreux chez Claire Lannes, comme sont fréquentes les digressions du domestique, témoignant tous deux d'une déstructuration de la pensée, incapable de s'en tenir à une ligne directrice donnée. La pensée de Claire Lannes progresse par analogies, hors de toute construction logique, c'est à dire relevant du *logos*, en témoigne par exemple l'homophonie entre « la menthe en glaise » et « l'amante anglaise », dont la jeune femme se saisit pour forger une analogie qui ne trouve aucune justification logique. Dans l'interrogatoire du *JP*, le journaliste souligne la dislocation du cheminement de la pensée de S, qui s'égaré dans sa progression : « Vous avez dit Et même : même quoi ? »¹²⁸ De manière plus générale, la pensée des personnages est à envisager sur le mode de la divagation, qui se définit par une absence de cadre structurant. L'atomisation du langage se présente comme la manifestation sensible d'une pensée toujours en mouvement, qui se développe au fur et à mesure de l'échange avec autrui et qui ne saurait, dans une telle perspective, être établie d'emblée. Si le langage peut être envisagé comme la part externe du *logos*, il donne également accès à sa part interne, l'activité mentale. Ainsi, la caractérisation du personnage se fait par la parole¹²⁹. Un passage de *L'Herbe*¹³⁰ permet de penser la synthèse du *logos*, et plus largement une construction langagière mimétique du désordre de la pensée. Le narrateur trouve « tout de même assez comique et même complètement absurde d'être obligé, de se croire obligé de s'exprimer d'une façon

¹²⁸ *JP*, p. 282.

¹²⁹ Voir MYLNE, Vivienne, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, op.cit, p. 77. En parlant, le personnage effectue une « description implicite de soi », et laisse entrevoir son caractère.

¹³⁰ SIMON, Claude, *L'Herbe*, Minuit, 1986, p. 116.

cohérente quand ce que l'on éprouve est incohérent.» Si nous avons précédemment défini le personnage en être de parole, il convient à présent, l'unité fondamentale des deux pans du *logos* ayant été démontrée, de l'envisager en tant qu'être de pensée.

Le second temps de ce travail a conduit à appréhender le personnage de Nouveau Roman en situation d'interrogatoire comme un être parlant, dont la voix, qui s'efforce de résonner, lui confère une dimension éminemment physique, dans une tension vers la concrétude. Cette parole définitionnelle et essentielle, dont l'éclatement significatif a été mis en évidence, a permis d'envisager la part silencieuse du personnage, à savoir l'espace de la pensée et ainsi de faire progresser son saisissement. L'usage de la parole, et d'une parole singulière, ne saurait constituer une finalité en soi, mais se présente en réalité comme le révélateur de l'essence fondamentale du personnage, qui apparaît plus que jamais comme un être pensant.

3. Penser l'être pensant : pour une recréation du personnage.

La convocation du *cogito* cartésien trouve pleinement sa place au sein de cette réflexion, qui vise à montrer l'épaisseur et la profondeur du personnage, qui est effectivement. Dans une telle entreprise, le *cogito ergo sum* permet d'enraciner la densité du personnage ; c'est l'exercice de la pensée qui lui confère cette dimension charnelle et l'extirpe de sa condition d'être en pointillés. Le domestique, S. ou encore Claire Lannes ne sont pas de simples supports de l'écriture ou des entités langagières, comme le voudraient les images stéréotypées relatives au personnage de Nouveau Roman, mais sont au contraire présentés sur un mode vertigineux qui découvre également leurs intériorités respectives, ce à quoi N. Sarraute avait ouvert la voie, au sein de la nouvelle poétique romanesque, avec *Tropismes*¹³¹. Le cadre inquisitoire, parce qu'il nécessite une confrontation du personnage à un interrogateur, et donc à un autrui, est particulièrement propice au dévoilement du for intérieur, et permet de voir en le personnage un être phénoménologique. Il s'agit d'envisager une « re-crédation » plurielle du sujet, non seulement parce qu'il se présente comme un être sachant et savant, nous le verrons, mais aussi parce qu'il possède la faculté de se créer lui-même. Ce faisant, le personnage apparaît alors comme un être supérieur, si bien que les œuvres du corpus peuvent être pensées comme des apologies de ce dernier, qui se trouve doté d'une ampleur inédite.

¹³¹ SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, op.cit.

3.1 Une entreprise maïeutique au service du dévoilement de l'intériorité du personnage.

Le premier temps de ce mémoire s'est appliqué à faire la démonstration de la violence multiforme inhérente à la pratique de l'interrogatoire, or nous voudrions à présent envisager le rapport entre interrogé et interrogateur depuis un autre point de vue. L'interrogateur, en tant que figure tutélaire *a priori*, s'il possède un pouvoir sur son interlocuteur, peut également faire de ce pouvoir un bénéfice pour l'interrogé. Violence et pouvoir ne se présentent pas nécessairement comme des caractères répressifs, et l'interrogateur se meut quelquefois en véritable auxiliaire de l'accouchement de la pensée, il est sage, ou plutôt devrions-nous dire sage-femme, pour filer la métaphore. Il est ainsi le principal acteur d'une entreprise maïeutique qui permet de dévoiler l'intériorité du personnage, mais également de le faire advenir à lui-même. Comme pour clarifier cette conception de l'*alter* allié, le domestique se plaint de son interrogateur, qui manque à ses devoirs d'obstétricien de la pensée et conséquemment de l'être :

[...] tous ceux qui vous ressemblent ils s'acharnent à découvrir le secret des autres ils crèveront avant eux ils seront à bout, ils ne savent pas demander ils savent préparer des réponses ce n'est pas ça qu'on demande¹³².

Effectivement, l'interrogateur ne se contente pas de poser des questions et d'attendre des réponses, et permet au personnage d'exprimer sa pensée, et en cela de se construire et de s'affirmer, particulièrement en tant qu'être phénoménologique.

¹³² I, p. 302.

3.1.1 *Un interrogateur-Socrate, mutation de l'interrogatoire en espace révélateur.*

Comme on l'a vu dans le premier temps de ce travail, les interrogateurs des trois romans en présence ne présentent pas la même attitude, mais si le journaliste du *JP* se montre irritant avec sa question *leitmotiv* et le supposé policier de *L'AA* est au contraire bienveillant et compréhensif, tous deux peuvent être envisagés comme des figures socratiques. Ainsi, le journaliste amène S., après un long interrogatoire, à prononcer le terme de mélancolie, et par conséquent à se penser lui-même au prisme de ce sentiment. L. Dallenbäch¹³³ perçoit d'ailleurs deux grands maïeuticiens dans l'œuvre simonienne, l'oncle d'*Histoire* et le journaliste du *JP*. De la même manière, le ressort principal du roman de M. Duras n'est pas de découvrir qui a tué Marie-Thérèse Bousquet, cela est posé *de facto*, mais bien de savoir pourquoi Claire Lannes a commis ce crime. Plus précisément, il s'agit de le faire comprendre à elle-même, en l'amenant à formuler les faits :

[...] Voyez, j'ai fini par dire quelque chose là-dessus et je ne voulais pas. / – C'est à ce moment là de votre crime que vous avez compris que vous l'aviez tuée ? / – Vous l'avez deviné ? Oui c'est à ce moment là.¹³⁴

L'interrogateur maïeuticien, à l'image de Socrate, amène des questions visant à faire comprendre des éléments à son interlocuteur, en dehors de tout système de questionnement fermé ; dans *L'AA* particulièrement, tout appelle développement. La dimension socratique de l'interrogateur y est d'ailleurs théorisée : « - *On ne vous a jamais posé la bonne question sur ce crime ?* / - Non. Je dis la vérité. Si on m'avait posé la bonne question j'aurais trouvé quoi répondre. »¹³⁵ De manière synthétique, la question, aussi récurrente soit-elle, permet de débloquent la pensée et sa

¹³³ DALLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Seuil, 1988, p. 152.

¹³⁴ *AA*, p. 184

¹³⁵ *Ibid*, p. 165.

formulation. Il s'agit également de voir la systématique avec laquelle la réponse outrepassa le cadre de la question, qui devient alors support de pensée et d'expression et, plus largement d'érection de l'être. On verra donc comment le principe inquisitoire permet, de par une bi-participation, de mettre au jour les méandres de la pensée.

3.1.2 *Autrui nécessaire, une co-construction du personnage.*

Dans le prolongement de la pratique socratique qu'exerce l'interrogateur sur le personnage interrogé, il s'agit d'envisager une construction, une affirmation à deux de ce dernier. On s'efforcera de voir comment le personnage s'affirme par le biais d'autrui, qui agit comme un véritable médiateur de la conscience. Le personnage interrogé répond à son interlocuteur, de fait, il prend en compte ses propos et tous deux tentent¹³⁶ d'avancer dans la même direction. Dans une telle optique, l'interrogateur se mue en psychothérapeute et aide l'être à se consolider. Cette nouvelle figure, qui fait subir dans le même temps un véritable déplacement au principe inquisitoire dans la mesure où il est moins question d'une vérité factuelle que d'une vérité sur l'être, est particulièrement visible dans *Le JP* : « J'ai répété sa question : Comment fait-on pour vivre avec la peur ? J'ai dit Hé ! On n'a pas le choix ! ... Il a dit ce que je voudrais de vous... »¹³⁷ Les formules du journaliste ne sont pas sans rappeler celles d'un thérapeute ; de plus, ses questions et ses réflexions, tout au long du roman, dessinent un véritable parcours qui oblige S., à se replonger dans le passé, à l'analyser, à en tirer des conséquences et surtout à mettre des mots sur l'abomination, de telle sorte que l'on peut parler de parcours initiatique. L'image du psychothérapeute est d'ailleurs explicitement énoncée : « [...] il me regardait d'un œil attentif, professionnel, neutre, comme un

¹³⁶ Dans la mesure où l'on a vu précédemment que les personnages se positionnaient fréquemment en obstacles vis-à-vis des projets de leurs interlocuteurs. Il s'agit à présent d'envisager une nouvelle perspective.

¹³⁷ *JP*, p. 75.

médecin. »¹³⁸ Le personnage se construit dans l'échange avec autrui, échange qui permet un retour en soi, qui est donc davantage tourné vers l'intérieur que vers l'extérieur. Il s'agit également de mettre la pratique de l'interrogatoire en lien avec une dimension psychologique, relation sur laquelle insiste S. Clément et S. Portelli¹³⁹. Selon l'analyse de MH. Boblet¹⁴⁰, le personnage se réalise dans la parole tout en actualisant son rapport à l'autre, à qui il demande une « reconnaissance ». S'il se construit par sa parole, il serait plus juste de dire que c'est la réception de sa parole par autrui qui permet cette construction. Les ressorts mentaux du principe inquisitoire ne sont pas insipides et permettent de mettre à jour la complexité intérieure du personnage, à la surface de la conscience.

3.1.3 *Avènement d'un être phénoménologique complexe.*

Interlocuteur maïeuticien et co-construction du sujet pensant permettent de révéler la complexité de l'intériorité de l'être, qui est donnée à voir d'autant plus clairement en situation d'interrogatoire, dans la mesure où l'interrogé doit affronter les questions, seul face à sa conscience. Cette situation met en lumière sinon les faiblesses et les angoisses du moins les fissures intimes du sujet. La conception bakhtinienne¹⁴¹ du dialogue constitue le principal appui pour ce temps de la réflexion. Selon ce théoricien du roman, la pratique du dialogue avec autrui fait surgir la dualité nécessaire du sujet et sa polyphonie interne. Il s'agit donc de voir comment, par l'intermédiaire de la pratique inquisitoire se produit l'avènement d'un être pluriel. Cette fracture est particulièrement perceptible chez Claire Lannes, ne serait-ce que par la division binaire de son interrogatoire. En effet, les premières pages¹⁴² présentent un personnage calme et raisonné, qui demeure campé dans un

¹³⁸ *Ibid*, p. 76.

¹³⁹ CLEMENT, S. et PORTELLI, S., *L'Interrogatoire*, *op.cit.*

¹⁴⁰ BOBLET, MH, *Le roman dialogué après 1950, Poétique de l'hybridité*, *op.cit.*, p. 193.

¹⁴¹ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, pp. 83-183.

¹⁴² AA, pp. 133-148.

cadre factuel, expliquant sa vie quotidienne, celle de sa victime et avançant des éléments de motivation quant au crime. Dans un second temps, la pluralité de l'interrogée survient, contenue notamment dans le passage sur la viande en sauce, où se développe une divagation sur un objet prosaïque voire trivial, mais où se mêlent également nonchalance béate et violence :

- *Pourquoi en mangiez-vous au lieu de la laisser ?* / – Parce que dans un sens, ça me plaisait. Oui. Ça ne me déplaisait pas de manger cette sale sauce de graisse. Après j'en avais pour toute la journée à y penser dans le jardin.¹⁴³

Ces fractures intimes donnent lieu à une activité de conscience intense ; une phrase prononcée par le domestique (page 353) peut être envisagée de manière emblématique : « Je ne vous demande pas de me croire j'ai ma conscience pour moi ». Il s'agit également d'appréhender l'interrogatoire comme une structure phénoménologique, appelant l'apparition manifeste des phénomènes de conscience. Nous nous proposons d'étudier les différents éléments de cette « phénoménologie de l'esprit » du personnage ; si celle-ci est thématisée, -par exemple, les verbes croire et penser reviennent environ une fois par page dans les propos de Claire Lannes, elle se manifeste aussi et surtout dans l'écriture, une écriture phénoménologique que J. Piat définit comme une « forme destinée à rendre compte de ce qui apparaît à la conscience. »¹⁴⁴ Il s'agit donc de mettre en évidence les traits stylistiques de cette écriture, qui fait des propos des personnages ce que l'on peut nommer des « paroles-conscience ». Par l'ampleur de ces mouvements d'esprit contenus dans l'écriture même, on se situe toujours dans la tension vers un personnage-palimpseste, d'une profondeur plus grande encore.

¹⁴³ *Ibid*, pp. 149-150.

¹⁴⁴ PIAT, Julien, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman*, op.cit, p. 251.

3.2 Le savoir plus que la vérité : pour un personnage sachant et percevant.

Il s'agit de mener une réflexion sur les notions de savoir et de vérité, qui sont *a priori* centrales lorsqu'il est question d'interrogatoire, puisque la supposée connaissance d'une vérité justifie la démarche inquisitoire. Or les œuvres du corpus remettent en question la notion même de vérité, au profit d'un savoir inexplicable et inexplicable, désorienté et sans finalité, à l'image de Claire Lannes qui sait ce qu'elle a fait sans pouvoir fournir d'explication raisonnée et raisonnable. Il y a donc un détournement du principe interrogatoire de recherche de vérité, qui est au-delà du factuel. Ainsi, la question initiale servant de prétexte à l'interrogatoire, et donc au roman, n'est en fait qu'anecdotique. Ce déplacement met l'accent sur la part sensible de l'être, qui dépasse les lois de la raison, pour la création d'un sujet sachant, et en aucun cas comprenant. Se pose alors une question importante : que sait-on et pourquoi le sait-on ? Le personnage ne saurait se construire sur son intellect, mais sur son ressenti. Comprendre n'est pas primordial, il faut être. Une étude de la figure du fou-savant permettra de pousser le propos plus avant.

3.2.1 *Connaissance, savoir et vérité.*

Ce temps du travail est consacré à la distinction qui existe entre trois notions qu'il est fréquent de rapprocher voire de confondre, la connaissance, le savoir et la vérité. Si connaissance et savoir peuvent être envisagés comme des synonymes, l'enjeu est d'abord de les distinguer de la notion de vérité, qui occupe une place centrale au sein de notre corpus : « Tout ce que je vous raconte, est-ce que c'est la vérité à votre avis ? / – *Je crois que c'est la vérité.* / – Alors, voyez. Moi aussi je crois que c'est la vérité. Je n'ai jamais parlé autant et je dis la vérité. »¹⁴⁵ La finalité

¹⁴⁵ AA, p. 171.

fondamentale de l'interrogatoire est l'obtention d'aveux¹⁴⁶ ou, en d'autres termes, de la formulation claire d'une vérité irréfutable relative aux faits constatés. Selon les analyses menées par M. Foucault¹⁴⁷, la vérité a maille à partir avec la sphère politique, car elle est garante, une fois découverte, de stabilité, ou plus exactement de retour à l'ordre après un délit. Pour qu'elle soit complète, il faut répondre à trois questions fondamentales : y a-t-il vraiment eu délit, par qui a-t-il été commis et comment. Ainsi, l'interrogateur de *L'AA* se détourne déjà du principe de vérité puisque ce qu'il recherche en priorité, c'est le complément circonstanciel de cause, le pourquoi du crime. Quant au domestique, l'interrogatoire est des plus ambigus, dans la mesure où il énonce des vérités concrètes (notamment au travers de descriptions minutieuses et détaillées), sans qu'il y ait pour autant de tension vers une vérité puisque les faits eux-mêmes sont imprécis. Là encore, la vérité sacralisée supposée régner en maître dans l'interrogatoire est détournée, au profit d'un savoir bien singulier, celui des personnages interrogés, que l'on peut qualifier de savoir sensible.

3.2.2 *Primat d'un sujet percevant, déplacement du principe inquisitoire.*

Les propos de Claire Lannes permettent d'ouvrir ce moment du raisonnement :

Je n'étais pas assez intelligente pour l'intelligence que j'avais et dire cette intelligence que j'avais, je n'aurais pas pu [...] Ce qui me console de mourir un jour c'est de ne pas avoir été assez intelligente pour l'intelligence que j'avais pendant tout ce temps. Je n'y suis jamais arrivée.¹⁴⁸

L'interrogée est obscure à sa propre intelligence, qu'elle ne maîtrise en rien. Il y a chez M. Duras un véritable déficit de l'intellect, au profit d'un savoir inexpliqué et

¹⁴⁶ Voir PROTEAU, Laurence, « Interrogatoire. Forme élémentaire de classification », *op.cit.*, pour le développement sur la nécessité de l'obtention d'aveux complets.

¹⁴⁷ FOUCAULT, Michel, *Leçons sur la volonté de savoir*, Cours au Collège de France, Gallimard, 2011.

¹⁴⁸ *AA*, p. 163.

inexplicable. Claire Lannes sait qu'elle a tué, mais elle ne peut l'expliquer ; elle sait qu'il lui fallait le faire, mais elle ignore pourquoi¹⁴⁹. De la même manière, S. sait la peur qui envahit durant la guerre mais se montre incapable de la communiquer au journaliste, parce qu'elle n'est pas conscientisée. Les personnages, nourris par l'expérience et au moyen d'une forme d'innéisme, savent les choses sur le mode du ressenti intériorisé. Ce déplacement met l'accent sur la part sensible de l'être, qui dépasse les lois de la raison, pour la création d'un sujet sachant, et en aucun cas comprenant. Dans le cas de S., la connaissance de la peur, d'un ordre sentimental, est à mettre en relation avec l'expérience : « J'en ai fait l'expérience cette fois où je suis resté seul à moitié assommé à courir [...] »¹⁵⁰ Lorsque le savoir n'est pas d'ordre sensible, il disparaît, à l'image du domestique dont les « Je ne sais pas » à répétition scandent la totalité du roman, lorsqu'on l'interroge sur des éléments factuels précis. Ainsi, pour ces personnages, le savoir se situe davantage du côté du ressenti, ce qui amène à repenser le principe même de l'interrogatoire, qui se trouve conséquemment mis à mal. Le domestique joue et se joue allégrement du principe de véridicité, avec ses nombreuses rétentions d'informations et oublis volontaires ; à travers ses propos, la vérité sort de la sphère de l'exactitude et entre dans le champ du possible et du probable. Il en va de même pour S., dont les nombreuses modulations, -notamment la forte utilisation de l'adverbe « peut-être »¹⁵¹- marquent l'aspect muable d'une vérité absolument subjective, qui n'est donc plus une vérité à proprement parler. Ce faisant, le personnage semble se situer au-delà du factuel, dans un espace en mouvance perpétuelle, sentant et percevant les choses. Il est un être sensible qui sait *ex nihilo*, ce qui lui confère une dimension providentielle.

¹⁴⁹ La même problématique, chère à M. Duras, est contenue dans *L'Amant* : « Ne comprenez rien, vous serez au plus près de l'intelligence ». (Minuit, 1984, p. 119.)

¹⁵⁰ *JP*, p. 263.

¹⁵¹ Voir par exemple les pages 213 à 215.

3.2.3 Figures du fou savant.

L'imaginaire de la figure du fou dans la littérature est bien connu par son ambivalence ; ce personnage est à la fois l'idiote mais aussi le savant, sa folie ayant trait à une inspiration séraphique voire divine¹⁵². Cet imaginaire est présent dans les textes du corpus, qui comportent des personnages de cet ordre. Il est question de la folie de Claire Lannes à de nombreuses reprises, y compris dans ses propres paroles : « Si la folie est ce que j'ai, si ma maladie c'est la folie, je ne suis pas triste [...] Je sais quand les gens pensent que je suis folle, je l'entends au son de la voix. »¹⁵³ Claire Lannes parle de la folie mais ne se comporte pas comme une folle, au contraire, elle s'interroge de manière pertinente et pose une question fondamentale quelques lignes plus haut : « La folie est-elle une raison ? » Elle semble avoir, à ce qu'en dit Pierre Lannes et à ses propres dires, des comportements pathologiques, comme le fait de rester des semaines entières assises dans le jardin, mais ses propos sont incroyablement sensés, en dépit de leur chaos structural souligné précédemment. Claire Lannes incarne un personnage de fou-savant, sensible et sensé malgré la menace tangible d'un basculement perpétuel. La problématique du domestique est différente, car il n'apparaît *a priori* pas comme un fou éclairé, mais bien comme un individu intellectuellement limité, proche de la bêtise avec ses erreurs lexicales et ses bredouilllements. Cependant, on s'aperçoit au fur et à mesure du roman que cette sottise est surfaite, et qu'il se joue de son interrogateur, qu'il entraîne sur des pistes décevantes ou qu'il frustre en refusant de poursuivre ses déclarations. En dépit de son langage incorrect et parfois vulgaire, il est conscient de ce qui est entrain de se jouer, allant même jusqu'à revendiquer une autre manière de procéder: « J'en ai assez de votre système vous essayez de me faire tromper sur des détails vous feriez mieux de me demander les

¹⁵² Pensons par exemple à Lafcadio dans *Les Caves du Vatican* (A. Gide), à Benjy dans *Le Bruit et la fureur* (W. Faulkner) ou encore à Lol dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* (M. Duras), pour ne citer qu'eux.

¹⁵³ AA, p. 169.

choses importantes »¹⁵⁴. Derrière la folie et la bêtise préexiste un personnage savant, qui sait sans savoir, qui est sensé sans l'être et qui, en ce sens, touche au sublime.

3.3 La mémoire créatrice, s'inventer et se réinventer toujours.

L'interrogatoire, dans son principe même, appelle la production d'un témoignage de la part de l'interrogé. J. Ricardou affirmait que création et témoignage n'étaient pas compatibles¹⁵⁵, or nous souhaitons prendre le contrepied de cette déclaration. En situation interrogatrice, le personnage s'invente et se recrée par le témoignage qui lui est demandé. Il devient son propre fabricant, dans une démarche re-créative. Pour analyser cela, il faut convoquer la problématique mémorielle. La mémoire est partielle, insatisfaisante et biaisée, les souvenirs relèvent de fait de la création mentale, au moyen d'un processus de pensée et d'imagination fort et actif. Ainsi, le personnage se rêve et s'invente par la convocation de souvenirs qui lui permettent de témoigner, et le témoignage ne saurait être constitué uniquement d'éléments véridiques. Le sujet s'ouvre le champ des possibles en laissant davantage de place au vraisemblable. Cela démontré, il s'agit d'envisager l'interrogatoire et ses participants comme la métaphore de la création littéraire : comme le disait R. Pinget, l'incipit de son roman, c'est à lui-même qu'il se l'adressait. On envisagera donc l'auteur comme un pendant de l'interrogé, et le lecteur comme un interrogateur potentiel. Là encore, c'est bien la thématique de la création qui intervient, et voire même de la re-création, dans la mesure où il s'agit d'un roman nouveau.

¹⁵⁴ *I*, p. 390.

¹⁵⁵ RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, 1971.

3.3.1 Problèmes mnésiques, mise en évidence de la partialité de la mémoire.

Par définition, le témoignage est compilation de souvenirs de la part du personnage interrogé, mais il rencontre des limites, à commencer par l'exactitude de la mémoire. On remarque ainsi dans *L'AA* un usage fréquent du participe passé dans la formulation des questions par l'interrogateur, temps qui implique la création d'un lien entre le temps passé et le temps présent : « - *Elle ne vous a presque pas parlé pendant ces cinq jours [...] Elle vous l'a dit ? [...] – Pourquoi à votre avis a-t-elle jeté les lunettes ?* »¹⁵⁶ La partialité mémorielle fait l'objet de nombreuses insistances dans les œuvres du corpus et érige conséquemment dans le même temps le personnage en être de mémoire, appareil mnésique qui trouve sa force précisément dans ses lacunes. Là encore, « l'effet de réel » agit, dans la mesure où l'oubli est le commun de tout un chacun. La très forte représentation de l'adverbe négatif « plus » dans les propos du domestique est significative des failles de la mémoire : « Je ne sais pas je ne sais plus je n'y étais pas elle non plus / Répondez / Je ne me souviens plus / Tâchez de vous souvenir / Me souvenir me souvenir est-ce qu'on se souvient »¹⁵⁷. La situation inquisitoire est particulièrement révélatrice du problème mnésique, car elle ne peut exister qu'à partir de la mémoire. Dès que celle-ci fait défaut s'installe une sclérose de la démarche qui cesse de progresser, d'où l'insistance de l'interrogateur de *L'I*. En outre, la position du personnage en être mnésique, -et parfois amnésique-, lui confère une existence dans la durée, plus précisément dans le passé qui participe de l'établissement de son épaisseur.

¹⁵⁶ *AA*, p. 120.

¹⁵⁷ *I*, p. 300.

3.3.2 Rêver les souvenirs, imaginer le passé.

Il s'agit à présent de voir, compte tenu des lacunes mnésiques, comment le personnage interrogé, producteur de témoignage, est amené à recréer le passé, et par conséquent sa propre histoire. Ce faisant, il s'invente lui-même en outrepassant très largement les simples faits. La structure d'interrogatoire, contrairement à ce que l'on pourrait envisager dans un premier temps dans la mesure où elle tend à se présenter comme une pratique rigide et concrète ne laissant aucune part à l'imagination, devient de fait le lieu de l'autocréation du personnage. Il ne s'agit pas de dire ce qui s'est réellement passé ou ce qui a véritablement été, mais bien ce qui aurait pu être. Ce phénomène est particulièrement visible dans le roman de C. Simon : « [...] les cavaliers fourbus dormant à moitié sur leurs chevaux fourbus, ou plutôt non : pas dormant [...] au volant des camionnettes – ou plutôt des squelettes de camionnettes- ou encore à califourchon... »¹⁵⁸ La rectification permanente se présente comme un signe de l'imagination au travail, imagination dont il est abondamment question : « Oui : on peut chercher à imaginer cela », ou encore « ça vaut la peine d'essayer d'imaginer, de se figurer [...] »¹⁵⁹ La notion de figuration énoncée par S. n'est pas anodine car elle introduit la problématique de la représentation que se fait le personnage d'un décor passé, représentation floue et inexacte elle aussi, et donc davantage à penser sur le mode de la création. Imagination et création sont partout dans le discours des personnages, tout comme la description, qui tient une place importante dans l'économie des œuvres étudiées, en particulier *L'I* et *Le JP*. Or on peut voir, avec A. Robbe-Grillet¹⁶⁰, un geste éminemment créatif dans la description, tant comme création de contexte que comme progression de la démarche créative qu'est le roman lui-même. Le personnage invente et s'invente au cœur de ce qu'il crée. Le mensonge est également à envisager comme un élément de la re-création de soi, dans la mesure où refuser de dire ou dire autrement et autre chose est un procédé d'invention qui

¹⁵⁸ *JP*, p. 214

¹⁵⁹ *Ibid*, respectivement pp. 212 et 213.

¹⁶⁰ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, *op.cit*, pp. 123-134.

fait dire à l'interrogé ce qu'il n'a pas vécu, et par conséquent qu'il imagine¹⁶¹. En situation d'interrogatoire, le personnage interrogé devient donc son propre orfèvre, mais il peut également faire entrer son interlocuteur dans sa création imaginaire.

3.3.3 L'interrogatoire comme métaphore de la création littéraire.

Il convient, en ultime analyse, d'envisager une réflexion d'ordre *méta*-textuel à propos de l'interrogatoire et de ses participants. Il a précédemment été question de re-création du personnage ; il est à présent question de création littéraire, l'interrogatoire se présentant comme sa métaphore. Dès les premiers mots de *L'AA*, on apprend qu'il s'agit d'écrire un livre à partir des différents interrogatoires menés, ce qui instaure d'emblée une tonalité réflexive sur l'écriture et la lecture:

*Tout ce qui est dit ici est enregistré. Un livre sur le crime de Viorne commence à se faire [...] Quand la soirée du 13 avril aura pris, grâce à votre récit, son volume, son espace propre, on pourra laisser la bande réciter sa mémoire et le lecteur vous remplacer dans sa lecture.*¹⁶²

Le personnage de l'interrogateur se présente comme un auteur désireux de composer un livre. De la même manière, on peut dire que l'inquisiteur force le domestique à dicter le roman à la dactylographe. Pour qualifier ce personnage, M. Praeger¹⁶³ parle de « personnage-écrivain », ce qui conforte la piste de la mise en abyme du geste scriptural. De plus, toujours d'après les analyses de M. Praeger, en tant qu'écrivain, le domestique méprise son narrataire, se révolte contre lui, ce

¹⁶¹ Voir au sujet du mensonge et de l'invention les analyses de S. Clément et S. Portelli, *L'Interrogatoire*, *op.cit*, pp. 108-112.

¹⁶² *AA*, p. 9.

¹⁶³ PRAEGER, Michele, « Les romans de Robert Pinget : une écriture des possibles », *French forum monographs*, numéro 65.

mauvais lecteur qui lui pose des questions comme s'il y avait quelque chose à découvrir et qui lui demande de stopper quand il digresse. Le roman apparaît alors comme la mise en scène d'un cauchemar d'écrivain, l'interrogateur se présentant comme le lecteur redouté, paroxysme d'incompréhension, repoussoir, parangon du comment ne faut-il pas lire, ou plus précisément, du comment ne faut-il pas lire le Nouveau Roman. Les nombreux impératifs prononcés par l'interrogateur de *L'I* peuvent être envisagés comme les angoisses de l'écrivain face à la page blanche ; R. Pinget l'affirmait d'ailleurs, les mots d'ouverture de son roman, c'est à lui-même qu'il se les adressait. Le personnage interrogé prend donc une autre dimension, en tant que support métaphorique de l'auteur, dernière dimension que ce mémoire met en lumière, et qui se présente comme la pierre de touche d'un nouveau personnage, d'une richesse et d'une pesanteur extraordinaires.

Conclusion générale.

L'Amante anglaise, *L'Inquisiteur* et *Le Jardin des Plantes* accordent une très grande place aux personnages dans la mesure où leurs propos en constituent le principal matériau. L'instance narrative étant occultée à différents niveaux et en tous cas non définie et posée en tant que telle, les personnages s'en font le relai et se présentent ainsi comme la *supra* structure du roman. Claire Lannes, le domestique et S. apparaissent comme de véritables forces centripètes en ce sens que toutes les paroles échangées ramènent inconditionnellement au personnage et aux modalités de son existence.

La situation d'interrogatoire, que nous avons justifiée et dont nous avons explicité les modalités, est d'abord une situation de confrontation entre deux sujets au moyen d'un échange verbal, et se révèle par conséquent des plus propices à l'émergence d'un personnage fort et profond. Comme le dit l'adage juridique, « la parole est à l'accusé », ou peut-être le cas échéant devrions-nous dire, l'interrogé. Les personnages de M. Duras, R. Pinget et C. Simon jouissent d'une profondeur interne mise en évidence au moyen de la parole.

Un retour à l'étymologie latine du terme de « personnage » nous permet de fixer davantage le propos : plus que jamais peut-être, le Nouveau Roman met en scène un véritable personnage, en tant qu'individu grimé, dont seule la voix parvient, dans un premier temps, à s'échapper du masque. Le suffixe *-age* acquiert au sein de notre réflexion sa pleine dimension, puisque la parole devient, est l'action du personnage comme du roman.

L'épaisseur du personnage se manifeste et se construit à de multiples niveaux, qui témoignent dans le même temps de l'ampleur du sujet ; positionnement et réaction face au combat verbal, particularités du langage qui font de lui un sujet en présence mais également un être phénoménologique, mais aussi développement des méandres de la pensée et du for intérieur qui lui confèrent une profondeur psychologique, tous les traits définitionnels du

personnage de Nouveau Roman en situation d'interrogatoire convergent vers un « effet de réel » et une contenance indéniables. Que ce soit physiquement, on l'a vu avec le primat accordé à l'organe vocal, ou intérieurement sur un plan psychique, le personnage n'est plus une silhouette que l'on devine à peine, existant en pointillés, mais se dessine et s'affirme au contraire en relief très prononcé. Si, comme l'a théorisé A. Robbe-Grillet¹⁶⁴, le Nouveau Roman marque la fin de l'individualisme, il marque également un regain de l'exploration de l'individu, ce qui ne saurait être complètement anodin dans un moment où des philosophes tels que J. Derrida ou M. Merleau-Ponty avancent également dans cette direction.

La structure dialogale des œuvres étudiées permet l'acquisition d'une profondeur par le personnage dans la mesure où la parole se présente comme la matérialisation de la pensée intime, ce que nous avons mis en évidence lors du développement sur le *logos* du personnage. La parole est elle-même émergence du personnage, qui s'affirme au moyen des mots et des formules employées, mais elle agit également comme un révélateur de la part cachée de l'être. Les propos tenus par A. Malraux au sujet du dialogue dans le roman vont dans le sens de la démonstration de ce mémoire : « Le dialogue dans le roman sert d'abord à exposer [...] Ensuite, à caractériser les personnages. »¹⁶⁵ Cette notion de caractérisation n'est pas anodine, puisqu'elle peut être envisagée dans le sens d'une qualification, mais qu'elle peut également faire référence, selon une étymologie commune, à l'essence d'une individualité. Par le schéma de dialogue, le personnage se personnalise et gagne en personnalité.

L'interrogatoire dans lequel est pris le personnage, par les spécificités de la situation inquisitoire que nous avons mis en évidence dans le premier temps de ce raisonnement, fait advenir au grand jour un sujet de violence, à la fois victime et bourreau, mais également un être de parole et de pensée. La confrontation avec autrui se présente également comme un révélateur de l'être à soi, qui s'avère alors capable de se recréer et de se repenser, dans une démarche réflexive qui est à la

¹⁶⁴ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, *op.cit.*, pp. 113-121.

¹⁶⁵ MALRAUX, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, cité par Sylvie Durrer, *Le dialogue romanesque, Style et structure*, *op.cit.*, p. 35.

fois celle de l'écrivain qui voit dans le personnage doté d'une telle profondeur le moyen de supporter une réflexion d'ordre *méta* textuel sur l'acte de création littéraire.

Les analyses menées dans ce travail permettent donc de valider l'hypothèse initiale selon laquelle les personnages principaux de ces trois œuvres se présentent comme des sujets concrets et totaux. Si Claire Lannes, S. et le domestique jouent un rôle formel dans le récit, d'un point de vue sémiotique et actanciel, ils ne sauraient se résoudre à cette simple fonctionnalité, dans la mesure où ils sont aussi et surtout des « représentations de la personne humaine », pour reprendre les termes de Michel Jarrety¹⁶⁶.

Les deuxième et troisième parties de ce travail étant destinées à être entièrement rédigées et poussées plus avant en seconde année de master, elles se contentent pour le moment d'expliquer les lignes directrices de chacune des analyses et d'exposer les points principaux de la réflexion, notamment au moyen de citations d'appui extraites des œuvres. C'est donc l'année prochaine que ce travail trouvera un réel aboutissement et une cohérence d'ensemble. Le corpus primaire et la problématique demeureront semblables, mais il s'agira d'aller plus loin dans l'examen et la réflexion. Pour ce faire, des lectures supplémentaires seront nécessaires, à commencer par davantage de romans de R. Pinget et de C. Simon, mais également des lectures critiques relatives à des domaines bien précis. Des références d'ouvrages de pragmatique mais aussi et surtout de phénoménologie sont actuellement manquantes dans la bibliographie, qui se trouvera donc augmentée d'entrées dans l'une et l'autre de ces disciplines. Certaines lectures sont à ce jour déjà prévues : les textes fondateurs de la phénoménologie husserlienne (*L'Idée de la phénoménologie*, Paris, PUF, 1992 et *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Presses Universitaires de France, 1996), mais aussi la *Phénoménologie de la perception* de M. Merleau-Ponty. Les autres lectures

¹⁶⁶ JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraires*, Gallimard, 2001, page 318. Selon la définition qu'il propose, l'appréhension sémiotique du personnage désigne la capacité du lecteur à se faire une représentation mentale du personnage à partir d'informations distillées dans le texte. L'appréhension actancielle, relative au schéma établi par A.J Greimas, envisage le personnage comme une entité formelle et fonctionnelle du récit.

seront fixées au fur et à mesure de la progression du raisonnement et par conséquent de ce travail, qui ne cessera de vouloir démontrer toujours plus largement l'avènement et l'incarnation du Personnage¹⁶⁷ par les écrivains du Nouveau Roman.

¹⁶⁷ Le passage du personnage au Personnage fera l'objet d'une analyse qui apportera une justification à l'usage de la majuscule.

Bibliographie.

Le lieu d'édition est précisé uniquement lorsqu'il ne s'agit pas de Paris. Certains ouvrages cités dans la bibliographie n'apparaissent pas dans le corps de notre développement : ils ont alimenté et donné matière à notre réflexion sans que nous en fassions une utilisation concrète dans la rédaction, et seront cités dans le développement lors de la poursuite de ce travail en seconde année de master.

1 Ouvrages littéraires.

1.1 Corpus.

DURAS, Marguerite, *L'Amante anglaise*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1967.

PINGET, Robert, *L'Inquisitoire*, Minuit, coll. « Double », 1962.

SIMON, Claude, *Le Jardin des Plantes*, Minuit, 1997.

1.2 Autres textes de Marguerite Duras.

1.2.1 Ouvrages littéraires.

Détruire, dit-elle, Minuit, 1969.

Le théâtre de l'amante anglaise, Gallimard, 1968.

Les Viaducs de la Seine et Oise, Gallimard, 1959.

Un Barrage contre le Pacifique, Gallimard, 1950.

1.2.2 Témoignages et entretiens.

« Marguerite Duras. Le Ravissement de la parole », Archives enregistrées entre 1954 et 1991, 4 CD, *Les Grandes Heures*, INA/Radio-France, Harmonia Mundi, 2003.

« Rencontre avec M. Duras, M. Renaud, J.L. Barrault, C. Régy, les spectateurs et comédiens de la compagnie Renaud Barrault », *Cahiers Renaud Barrault*, « Ecriture romanesque, écriture dramatique », Gallimard, 1991.

Les Parleuses, avec Xavière Gauthier, Minuit, 1974.

1.3 Autres textes de Robert Pinget.

1.3.1 Ouvrages littéraires.

Autour de Mortin, Minuit, 1965.

Baga, Minuit, 1958.

Cette voix, Minuit, 1975.

Le Libera, Minuit, 1968.

Lettre morte, Minuit, 1959.

1.3.2 Témoignages et entretiens.

Robert Pinget à la lettre, Entretien avec Madeleine Renouard, Belfond, 1993.

1.4 Autres textes de Claude Simon.

1.4.1 Ouvrages littéraires.

L'Herbe, Minuit, 1958.

La Route des Flandres, Minuit, 1960.

Le Palace, Minuit, 1962.

Le Vent, Gallimard, coll. « Pléiade », 2006, pp. 3 à 191.

1.4.2 Témoignages et entretiens.

Entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux, *La Nouvelle Critique*, numéro 105, juin-juillet 1977, p. 42.

1.5 Autres textes littéraires.

1.5.1 Romans.

BECKETT, Samuel, *Mercier et Camier*, Minuit, 1970.

DES FORETS, René-Louis, *Le Bavard*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1946.

KAFKA, Franz, *Le Procès*, Gallimard, 1933.

PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, UGE, 1975.

SARRAUTE, Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, Gallimard, 1977.

1.5.2 Nouvelles.

QUENEAU, Raymond, *Exercices de style*, Gallimard, 1947, « Interrogatoire », 43.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, Gallimard, 1980.

SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Minuit, 1957.

1.5.3 Théâtre. (Autres références à ajouter lors du mémoire de deuxième année)

BECKETT, Samuel, *La dernière bande*, Minuit, 1960.

2 Etudes critiques

2.1 Ouvrages et articles sur Marguerite Duras et son œuvre.

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998.

PHILIPPE, Gilles, préface à *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, I, Gallimard, coll. « Pléiade », 2011, pp. 9 à 42.

VIRCONDELET, Alain, *Duras*, F. Bourin, 1991.

2.1.1 Sur *L'Amante anglaise*.

BOBLET, Marie-Hélène, Notice et notes de *L'Amante anglaise* in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, coll. « Pléiade », 2011, pp. 1746 à 1756.

2.2 Ouvrages et articles sur Robert Pinget et son œuvre.

PRAEGER, Michele, « Les romans de Robert Pinget : une écriture des possibles », *French forum monographs*, numéro 65.

2.2.1 Sur *L'Inquisiteur*.

<http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/I00013087/robert-pinget-l-inquisiteur.fr.html>

HENKELS, Robert, *The French review*, 45, numéro 1, février 1976, pp. 707-709.

LIEBER, Jean-Claude, « Le Procès du réalisme », *s.d*, contenu dans notre édition de référence de *L'Inquisiteur*, Minuit, 1962, pp. 493-508.

LIEBER, Jean-Claude, « Structure du récit dans *L'Inquisiteur* », *Poétique*, numéro 14, 1973.

MICHA, René, « Une forme ouverte du langage », *Les Temps modernes*, numéro 201, février 1963, pp. 1485-1490.

2.3 Ouvrages et articles sur Claude Simon et son œuvre.

DALLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Seuil, 1988.

DUNCAN, Alastair B, introduction à *Claude Simon*, *Œuvres*, ainsi que notice et notes du *Jardin des Plantes*, Pléiade, Gallimard, 2006.

SYKES, Stuart, *Les Romans de Claude Simon*, Minuit, 1979.

2.3.1 Sur *Le Jardin des Plantes*.

BLANC, Anne-Lise, « Le Jardin zoologique du *Jardin des Plantes*. Visité guidée » in Blanc, Anne-Lise (textes réunis par), « A propos du *Jardin des Plantes* de Claude Simon », *Littératures*, 40, printemps 1999.

CLEMENT-PERRIER, Anne, « Claude Simon : la fabrique du jardin », Nathan, 1998.

DIDIER, Alexandre, « L'enregistrement du *Jardin des Plantes* », in Blanc, Anne-Lise (textes réunis par), « A propos du Jardin des Plantes de Claude Simon », *Littératures*, 40, printemps 1999.

HOUPPERMANS, Sjef, (études réunies par), « Claude Simon et le *Jardin des Plantes* », *Crin* 39, Amsterdam-New York, 2001.

LAURICHESSE, Jean-Yves, (études réunies par.) « Aux quatre coins du monde : *Le Jardin des Plantes* comme album d'un voyageur », *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon, Actes du colloque de Perpignan du 27 mars 1999, *Cahiers de l'Université de Perpignan*, 30, Perpignan Presses Universitaires, 2000.

3 Théorie littéraire

3.1 Ouvrages et articles sur l'interrogatoire en littérature. (Autres références à ajouter lors du mémoire de deuxième année).

RUFFEL, David et RUFFEL, Lionel, « Oui ou non répondez », *Chaoïd, Création Critique*, numéro 3, septembre 2001, pp. 2-21. (http://www.chaoid.com/pdf/chaoid_3.pdf).

3.2 Ouvrages généraux sur la littérature.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978. Deuxième étude : « Du discours romanesque », pp. 83-183.

JARRETY, Michel, *Lexique des termes littéraires*, Gallimard, 2001

JOUVE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, PUF, 1992
RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, 1971.
RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, 1967.
RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Tome II, Seuil, 1984, p. 93
ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, coll. « Critique », 1963.
SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956.

3.3 Ouvrages d'histoire littéraire.

CALLE-GRUBER, Mireille, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Honoré Champion, 2000.
NADEAU, Maurice, *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard, 1970.

3.4 Ouvrages de stylistique et linguistique.

MOEHLER, Jean, *Argumentation et conversation, éléments pour une analyse pragmatique des discours*, Hatier, 1985.
PIAT, Julien, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Honoré Champion, 2011. Deuxième partie : « Des patrons stylistiques ».

3.5 Ouvrages sur le roman et le dialogue.

BOBLET, Marie-Hélène, *Le roman dialogué après 1950, Poétique de l'hybridité*, Honoré Champion, 2003.
BERTHELOT, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Nathan, 2001.
DURRER, Sylvie, *Le dialogue dans le roman, Style et structure*, Droz, 1994.
MYLNE, Vivienne, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Universitas, 1994.

3.6 Ouvrages sur le roman policier.

FONDANECHÉ, Daniel, *Le Roman policier*, Ellipses, 2000.

REUTER, Yves, *Le Roman policier*, Nathan, 1997.

4 Ouvrages et articles de sciences humaines.

4.1 Sociologie.

CLEMENT, Sophie et PORTELLI, Serge, *L'Interrogatoire*, Sofiac, 2001.

BOURDIEU, Pierre, (sous la direction de) « L'interrogatoire » in *La misère du monde*, Seuil, 1993.

MARTIN LAGARDETTE, Jean-Luc, *Le guide de l'écriture journalistique*, La Découverte, 2003. Chapitre « Les différents genres journalistiques », article « L'interview », pp.115-127.

PROTEAU, Laurence, « Interrogatoire. Forme élémentaire de classification », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Seuil, numéro 178, juin 2009, pp.4-11.

4.2 Psychologie.

PONGE, Erik, « Une pratique du bavardage », *Psychanalyse* 2006/3, numéro 7.

4.3 Philosophie.

ARISTOTE, *Métaphysique*, Vrin, 1986-1991.

DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Minuit, coll. « Critique », 1967.

FOUCAULT, Michel, *Leçons sur la volonté de savoir*, Cours au Collège de France, Gallimard, 2011.

5 Les autres arts et l'interrogatoire.

5.1 Peinture.

BIRAIS, Jean-Michel, *L'interrogatoire L'irrépressible cruauté du mammifère humain*, 2005.

VATA, Sylvain, *Interrogatoire*, 1972.

5.2 Cinéma.

GAVRAS, Costa, *L'Aveu*, 1970.

MELVILLE, Jean-Pierre, *L'armée des ombres*, 1969.