



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

Léa Ageron

► To cite this version:

Léa Ageron. L'interrogatoire chez Duras, Pinget et Simon : le personnage de Nouveau Roman à la question. Littératures. 2014. dumas-01079683

HAL Id: dumas-01079683

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01079683>

Submitted on 3 Nov 2014

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 de Nouveau Roman à la question.

Nom : AGERON

Prénom : Léa

UFR LLASIC

Mémoire de master 2 Recherche - 30 crédits – Mention Lettres et arts du spectacle

Spécialité ou Parcours : Littératures

Sous la direction de Brigitte FERRATO-COMBE

Année universitaire 2013-2014

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

Léa AGERON

Université Stendhal UFR LLASIC

Mémoire de master 2 Recherche - 30 crédits – Mention Lettres et arts du spectacle

Spécialité Littératures

Sous la direction de Brigitte FERRATO-COMBE

Année universitaire 2013-2014

S'il est fréquent d'affirmer qu'un mémoire de recherches peut se passer, sans s'en porter plus mal, de remerciements académiques, il nous semble ici nécessaire d'adresser les nôtres à Madame Brigitte Ferrato-Combe, sans la patience et la bienveillance de qui ce travail aurait pu tomber aux oubliettes avant même son achèvement.

Table des matières

Remerciements.	4
Table des matières.	5
Introduction générale.....	9
 1. Situations et écriture du conflit : l'émergence du personnage par la violence.	 21
1.1 Eléments de définition ; la violence comme critère constituant de l'interrogatoire.	23
1.1.1 « Entretiens », « interviews », « interrogatoires ».....	25
1.1.2 De la présence de l'interrogatoire dans notre corpus.	28
1.1.3 Pour un « roman-interrogatoire » ?.....	32
1.2 Le dialogue en question, de l'échange au combat verbal.	37
1.2.1 Du dialogue au soliloque.	39
1.2.2 Transgressions des règles et des préceptes dialogaux.	43
1.2.3 S'imposer au moyen d'une joute verbale.	47
1.3 Le processus inquisitoire, une guerre de positions.	53
1.3.1 Du statut des personnages, une inégalité première et fondamentale.	55
1.3.2 Etude de la conduite de l'interrogatoire.	59
1.3.3 Inversions des rôles et transferts d'autorité ; sortie d'un système a priori.	64

Conclusion de la première partie..... 69

2. Il parle donc il existe : affirmation du personnage en être de parole. 73

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

.....75

2.1.1 Des « romans-parloirs ». 77

2.1.2 Plaisir et urgence de dire, l'interrogatoire comme répertoire..... 81

2.1.3 Remise en question des notions de langage et de communication. 85

2.2 De la parole à la voix : faire entendre et résonner les mots. 89

2.2.1 De l'oral au vocal, une recherche du son. 90

2.2.2 La trace vocale ; marqueurs d'oralité..... 95

2.2.3 L'enregistrement, une matérialisation de la voix. 99

2.3 L'éloquent éclatement du *logos*. 104

2.3.1 Manifestations linguistiques de l'éclatement. 106

2.3.2 Effets de simultanisme et de présence du personnage. 109

2.3.3 De l'unité fondamentale des *logoï*. 114

Conclusion de la deuxième partie..... 118

3. Penser l'être pensant : pour une recreation du personnage.121

3.1 Prises de conscience : une entreprise maïeutique au service du devenir

du personnage. 124

3.1.1 Un interrogateur-Socrate, mutation de l'interrogatoire en espace révélateur. 126

3.1.2 Autrui nécessaire, une co-construction du personnage. 130

3.1.3	Avènement d'un être phénoménologique complexe.	134
3.2	Le savoir plus que la vérité : pour un personnage sachant et percevant.	139
3.2.1	Connaissance, savoir et vérité.....	140
3.2.2	Primat d'un sujet percevant, déplacement du principe inquisitoire.	144
3.2.3	Avatars du fou savant.....	148
3.3	La mémoire créatrice, s'inventer et se réinventer toujours.....	153
3.3.1	L'amnésie bienheureuse ; mise en évidence de la partialité de la mémoire.....	155
3.3.2	Rêver les souvenirs, imaginer le passé.	159
3.3.3	L'interrogatoire comme métaphore de la création littéraire.....	163
	Conclusion de la troisième partie.	168
	Conclusion générale.....	171
	Bibliographie.	180
	Table des annexes.....	194

« - 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*, Emile Henriot, qualifia de « Nouveau » en 1957, alors qu'il faisait la critique dépréciative de *La Jalousie*, que Robbe-Grillet venait de publier quelques temps auparavant. Nouveau, parce que 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 : Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, mais aussi Claude Simon et quelquefois Marguerite Duras, pour les œuvres extérieures au cycle du *Barrage*¹.

Parler de Nouveau Roman n'est jamais chose facile, en raison du flottement multiforme qui règne autour de cette appellation, et qui met en lumière les failles d'une impossible définition. Ainsi, certains écrivains ont pu être, bon gré mal gré, rattachés temporairement, ou encore *a posteriori* au mouvement, pensons à Kateb Yacine ou à Hubert Aquin. Le cas de Marguerite Duras est également problématique, tantôt appréciée comme une nouveau romancière, tantôt comme une romancière de la nouveauté². Il est d'autant plus compliqué de mettre des bornes au mouvement qu'il comprend des œuvres d'une grande hétérogénéité qui

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).

² Voir RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman* suivi de *Les raisons de l'ensemble*, Seuil, 1973, p. 21. L'auteur y explique que la critique a considéré Marguerite Duras comme appartenant au Nouveau Roman en raison d'un article paru dans la revue *Esprit* en 1958, avant que d'autres revues ne réfutent ce rapprochement.

n'ont pour dénominateur commun que le souci permanent et persistant d'une expérimentation. Dans l'ouvrage *Le Nouveau Roman suivi de Les raisons de l'ensemble*³, Jean Ricardou, théoricien de ce roman d'un nouveau genre s'il en est, revient sur les difficultés d'établir une démographie de celui-ci. Il y explique qu'en l'absence de liste officielle et de manifeste, la critique a pris la liberté d'introduire un tel ou un tel au sein du Nouveau Roman, l'arbitraire tenant lieu et place de critère d'appartenance fiable. Si l'on a ensuite avancé l'hypothèse de la publication aux Editions de Minuit comme constituante de l'alliance romanesque, celle-ci ne saurait subsister puisque Duras y publie, alors même que la critique la disait périodiquement en dehors du Nouveau Roman. Se pose alors le problème d'une tension entre extension infinie et réduction trop étroite, ce à quoi Ricardou propose de trancher par l'affirmation suivante : se considèrent comme nouveaux romanciers les écrivains s'étant rendus au colloque de Cerisy-la-Salle en 1971. Seulement, difficulté supplémentaire, Beckett et Duras ont décliné cette invitation, refusant de répondre à l'appel d'une éventuelle fédération. De là à y avoir une dénégarion de leurs affinités avec le mouvement, il y a nous semble-t-il un fossé abyssal, c'est la raison pour laquelle, une fois encore, la solution nécessairement lapidaire proposée par Ricardou nous paraît insatisfaisante dans la tentative d'une appréhension globale.

La difficulté de dresser la liste des écrivains du Nouveau Roman, qui ne possèdent pas de carte de membre, est étroitement et logiquement liée à la difficulté de fournir une définition ontologique à l'expérimentation romanesque en cours. Néanmoins, les deux grands textes théoriques relatifs à cette nouvelle expérience romanesque, *L'Ere du soupçon*⁴ et *Pour un nouveau roman*⁵ ouvrent un certain nombre de voies pour apprivoiser ce mouvement, qui, soulignons-le, n'a pas été baptisé par les romanciers eux-mêmes mais par la critique. Ni l'un ni l'autre ne proposent de définition stricte mais tous deux affirment la nécessité d'un

³ *Ibid.*

⁴ SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, 1956.

⁵ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963.

renouveau du genre, comme en témoignent ces propos sur la *vie* du roman : « Dans son mouvement incessant qui la fait se déplacer toujours vers cette ligne mobile où parvient à un moment donné la recherche et où porte tout le poids de l'effort, elle a brisé les cadres du vieux roman et rejeté, les uns après les autres, les vieux accessoires inutiles. »⁶ Usure, essoufflement, nécrose du roman traditionnel qui, pour le dire simplement, était avant tout une fabrique d'histoires et de personnages. Robbe-Grillet ne dit pas autre chose, parlant de « notions périmées »⁷. Parce qu'il est une recherche, le Nouveau Roman rejette toute forme d'immobilisme, et crée donc des factures nouvelles, une idéologie inédite, laissant au placard les cultes dépassés, - celui d'une diégèse à la structure millimétrée par exemple - , tentant par là d'extirper la forme romanesque de la tombe dans laquelle elle a déjà un pied : « Devant l'art romanesque actuel, cependant, la lassitude est si grande – enregistrée et commentée par l'ensemble de la critique - qu'on imagine mal que cet art puisse survivre bien longtemps, sans quelque changement radical. »⁸ Si le décès est proche d'être enregistré, c'est que les modèles romanesques, *La Comédie humaine* constituant le premier parangon, ne sont plus à même de rendre compte du monde de la seconde moitié du vingtième siècle, après les massacres de l'Histoire que l'on connaît. Or le premier rôle du roman est précisément non pas de rendre des comptes à ses aïeux, mais bien de rendre compte d'un monde et des êtres qui y évoluent :

Ainsi en va-t-il du monde qui nous entoure. On avait cru en venir à bout en lui assignant un sens, et tout l'art du roman, en particulier, semblait voué à cette tâche. Mais ce n'était là que simplification illusoire ; et loin de s'en trouver plus clair, plus proche, le monde y a seulement perdu peu à peu toute vie. Puisque c'est avant tout dans sa présence que réside sa réalité, il s'agit donc, maintenant, de bâtir une littérature qui en rende compte.⁹

⁶ SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, op.cit., p. 66.

⁷ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit., « Sur quelques notions périmées », pp. 25-44.

⁸ *Ibid.*, p.16.

⁹ *Ibid.*, pp. 21-22.

Or à conception nouvelle, technique nouvelle :

C'est donc tout le langage littéraire qui devrait changer, qui déjà change. Nous constatons, de jour en jour, la répugnance croissante des plus conscients devant le mot à caractère viscéral, analogique ou incantatoire. Cependant que l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir, montre probablement le chemin difficile d'un nouvel art romanesque.¹⁰

A travers ce détour par les textes théorique de Robbe-Grillet nous ne visions pas à proposer une définition du Nouveau Roman, cela, bien des ouvrages s'y sont attelés¹¹, mais nous souhaitons mettre en exergue l'idée centrale de renouvellement de l'appareil traditionnel du roman, au premier plan duquel se trouve, depuis toujours, le personnage¹². Nous y reviendrons.

Force fût de constater la multitude d'études et d'écrits théoriques sur ces auteurs dits du Nouveau Roman, que nous ne pensions pas si abondante. 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, - sujet un peu naïf nous en convenons, dans la mesure où le mouvement se pensait comme une recherche, la forme policière s'impose comme un emblème -, qu'est venue l'idée d'un mémoire sur la notion d'interrogatoire, ses effets et ses conséquences dans l'espace romanesque. Les premiers mots *in medias res* de *L'Inquisitoire*, « Oui ou 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.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹ Voir par exemple WOLF, Nelly, *Une littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*, Droz S.A., Genève, 1995.

¹² Entendu en tant que « représentation de la personne vivante dans une œuvre romanesque », in JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Gallimard, 2001, p. 319. Notre propos n'est pas, ici, de retracer l'histoire de la notion de personnage, voir pour cela la synthèse de Christine Montalbetti, in MONTALBETTI, Christine, *Le Personnage*, Flammarion, 2003, pp. 13-42.

L'établissement du corpus s'est d'abord fait par affinité avec ces trois auteurs, puisqu'en effet *L'Emploi du temps* ou *Molloy* 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 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 Sarraute auraient pu être qualifiés d'interrogatoires au long cours, tout comme *L'Innommable*, que l'incipit conduit d'emblée dans le registre inquisitoire : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? »¹³ Ainsi, on comprend aisément le choix de *L'Inquisitoire*¹⁴ et de *L'Amante anglaise*^{15 16}, qui se présentent comme deux romans composés uniquement d'interrogations et de réponses, menés par une figure d'interrogateur ; quant au *Jardin des Plantes*^{17 18}, 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

¹³ BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Minuit, 1953, p. 7.

¹⁴ PINGET, Robert, *L'Inquisitoire*, Minuit, 1962.

¹⁵ DURAS, Marguerite, *L'Amante anglaise*, Gallimard, 1967.

¹⁶ Notons que *L'Amante anglaise* se présente comme le plus « Nouveau » des romans de Duras, voir cette citation de l'ouvrage biographique de Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, Corti, 1986, p. 165 : « Ce récit est sans doute celui où Marguerite Duras se rapproche le plus des ambitions et des techniques du "nouveau roman". »

¹⁷ SIMON, Claude, *Le Jardin des Plantes*, Minuit, 1997. Nous ne retiendrons pas l'interrogatoire de Brodski comme objet d'étude à proprement parler, même si nous en ferons mention dans le cours de développement. En effet, sa brièveté ne donne pas suffisamment matière à analyse avancée, cf. annexe 4.

¹⁸ Dans le corps de notre développement, nous utiliserons les abréviations suivantes : L'AA pour *L'Amante anglaise*, L'I pour *L'Inquisitoire* et Le JP pour *Le Jardin des Plantes*. Quant aux notes de bas de pages, nous supprimons l'article défini : AA, I, JP.

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. Etre fantomatique, ectoplasme dégonflé, réduit à une simple initiale, l'imaginaire collectif va bon train pour constater et déplorer son décès. Cependant, cette mort est toute relative, et se présente davantage comme un passage que le nouveau romancier Charon tente d'accomplir. Un changement d'état, de statut, mais aussi et surtout d'essence. Car si le personnage n'est plus la pierre de touche du roman¹⁹, il n'y est pas moins présent et n'a jamais cessé d'exister. Simplement, il existe différemment, et doit exister différemment, c'est-à-dire descendre du piédestal sur lequel l'avait juché le XIX^{ème} siècle, au sein duquel il était à la fois le tenant et l'aboutissant du genre romanesque. C'est contre un personnage pétrifié par la volonté de typifier que s'insurge Sarraute²⁰, parce que cette trop grande attention qui lui est portée, le décrivant dans les moindres détails, précisant son arbre généalogique et son *curriculum vitae*, en est venue à ruiner le roman même, qui ne saurait être réduit à une simple galerie de portraits. Est arrivée une époque au cœur de laquelle il n'est plus possible que l'avarice *soit* le père Grandet²¹ ou un nom à particule le signe d'une aristocratie. Le signe, précisément, n'a plus lieu d'être puisque le sujet n'est pas symbolique et se contente d'être. En réalité, cette soit disant disparition du personnage est à mettre en relation avec le rejet des conceptions individualistes qui règne dès les années cinquante. Le culte de l'individu s'étant envolé, le roman qui, encore une fois, rend compte du monde, s'y adapte :

¹⁹ Voir une citation de Robbe-Grillet : « Nos romans n'ont pour but ni de créer des personnages ni de raconter des histoires » in *Le Figaro littéraire* du 29 mars 1958 citée in MATTHEWS, J.H. (dir.), « Un nouveau roman ? » *Revue des lettres modernes*, Minard, 1964.

²⁰ SARRAUTE, Nathalie, « L'Ere du soupçon », in *L'Ere du soupçon*, *op.cit.*, pp. 59-79.

²¹ *Ibid.*, p.65.

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.²²

Ces propos affichent volontiers un caractère polémique, mais ne préméditent en aucun cas l'assassinat du personnage. Si mort on a cru voir, elle était le résultat d'une habile mise en scène. Défiguré, oui. Mais vivant.

C'est précisément cette défiguration annoncée qui nous intéresse dans ce mémoire, et qu'il s'agira d'appréhender. Dans quelles mesures le personnage est-il une gueule cassée, et qui est-il à présent ? Sans doute faut-il souligner le fait que Robbe-Grillet 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-il devenu une « ombre errante » ? 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 ces questions, 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 personnage²³, qui s'affirme et qui

²² ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit., p. 28.

²³ 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 nous intéresserons aux trois interrogés, c'est-à-dire dans l'ordre chronologique Robert Lamy, Pierre Lannes et Claire Lannes, bien que ce soit sur ce dernier personnage que l'on s'attardera le plus dans la mesure où tout s'y rapporte, les deux premiers interrogatoires portant sur le personnage de Claire Lannes.

trouve sa profondeur au moyen de « l'usage de la parole », pour reprendre l'expression 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, le personnage 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. En relation avec l'interrogateur, le personnage est forcé de sortir de ses retranchements, de sorte qu'il laisse entrevoir ses pérégrinations intimes et se donne à voir comme un être pensant, capable également de se penser lui-même. Nous ne souhaitons en aucun cas verser dans le psychologisme, mais bien montrer toute la teneur des personnages en présence.

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.

Que les protagonistes de *Dans le labyrinthe*²⁴ demeurent anonymes et que l'on ne sache presque rien d'eux ne signifient pas qu'ils existent en demi-teinte, et le seul fait que le lecteur ait un accès privilégié à leurs perceptions intimes leur confère une dimension aussi importante que particulière.

Il est bien possible que, à l'image de Frankenstein, les créatures façonnées par les théoriciens leur aient peu à peu échappé en brisant les chaînes qui les mutilaient dans leur chair. Il est également possible que la théorie, soucieuse de conférer au personnage un statut renouvelé, en cohérence avec le monde contemporain, n'ait pas soupçonné que celui que l'on voulait marginaliser en l'utilisant comme un moyen et non comme une fin, devienne par ce geste même l'être le plus abouti que le roman ait porté.

²⁴ ROBBE-GRILLET, Alain, *Dans le labyrinthe*, Minuit, 1959.

On s'efforcera de prendre la pleine mesure d'un être plein, qui ne saurait être un simple support à quoi que ce soit. Que le statut du personnage de roman ait changé, nous en convenons très bien, mais ce qu'il nous tient à cœur de démontrer, c'est que ce nouveau statut ne se double pas d'une présence en transparence. Le personnage existe tantôt sans patronyme, tantôt sans passé, d'autres fois sans visage, mais nous nous attacherons, tout au fil de ce travail, à montrer qu'il existe bel et bien, et même plus qu'il n'a jamais existé. Enlevés les habits neufs de l'empereur, rangée la condition sociale et délaissée la dissection des mœurs, c'est-à-dire ôté l'artifice et le superflu, demeure un personnage qui est-là, qui est fondamentalement là. Humblement, sincèrement, sobrement, mais qui est là. Plus qu'un simple état des lieux du personnage de Nouveau Roman, notre réflexion veut en révéler le mode d'existence et ce faisant, appréhender au mieux ce nouveau personnage qui s'affirme dans l'espace romanesque par une présence et une envergure de tous les instants. Pour reprendre la formule de Robbe-Grillet²⁵, le roman de personnages n'appartient pas au passé, ou alors ne nous reste-t-il qu'à crier : le personnage est mort, vive le personnage.

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

²⁵ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit., p. 28.

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 instaure et explore l'hypothèse d'une tentative d'épuisement de la parole au sein de ce que nous appelons un « roman parloir » 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 protagonistes se livrent à de véritables logorrhées en outrepassant constamment le cadre de la réponse à une question posée. Incarnant le *dico ergo sum*, la voix du personnage résonne au cœur du roman à bien des niveaux. De digression 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, acte verbal qui est à penser comme un mode fondamental d'existence du personnage.

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 en être de pensée. Celle-ci met en évidence la binarité de l'être, et la polyphonie à l'intérieur même du personnage et, en d'autres termes, une complexité qui témoigne d'un relief sans bornes. 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 conscience, et consécutivement à advenir à lui-même. 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'autoformation et affirmant ainsi une émancipation principielle. 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, c'est-à-dire de créer et de se créer.

Non pas advienne que pourra, mais advienne qui pourra.

« Comment ai-je pu oublier ? Mais non, je n'avais pas oublié... je le savais, je l'ai toujours su... Su qu'entre nous il n'y a pas de conciliation possible. Pas de rémission... C'est un combat sans merci. Une lutte à mort »

Nathalie Sarraute, « *disent les imbéciles* ».

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

« Oui ou non répondez ». Les premiers mots de *L'I* annoncent la tonalité, l'interrogatoire du domestique ne s'encombrera pas d'excès de bienveillance, qui brusquent le vieil homme *in medias res* avant même que l'on sache de quoi il est question. La violence verbale, qui s'exprime entre les interlocuteurs dans l'espace du dialogue, 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 Samuel Beckett, le grand frère du *Barrage*²⁶, mais aussi l'ensemble de l'œuvre de Nathalie Sarraute, qui s'est appliquée à mettre en évidence la violence souterraine des échanges verbaux, en constituent des exemples éloquents. Pour cette dernière, la conversation n'est en réalité qu'une « sous-conversation »²⁷ qui atteint l'être au plus profond de son intimité en le malmenant sans cesse, comme on peut le voir à travers cet extrait de *Tropismes* qui illustre bien cette conception et peut même être lu comme un emblème:

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 [...] ²⁸

²⁶ DURAS, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1950.

²⁷ SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, 1956. Voir en particulier l'article « Conversation et sous-conversation », pp. 83-122.

²⁸ SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Minuit, 1939, p. 94.

Cette violence, on la retrouve également dans « Albert des Capitales »²⁹, nouvelle dans laquelle l'auteur raconte comment elle s'est muée en tortionnaire dans le contexte de la Résistance. En plus de la violence physique, - le suspect étant frappé, dénudé, affamé -, Duras insiste sur la violence des propos, qui se doublent quasi systématiquement d'insultes :

« Le donneur regarde D. Il cesse de sourire. Tout d'abord il a l'air hébété puis il se reprend. « Non, monsieur, vous faites erreur... Vous vous trompez, monsieur... » Derrière : « Salaud. Fumier. Tu rigoleras pas longtemps. Salaud. T'en fais pas pour ta gueule. Ordure. »³⁰

La problématique est toute entière contenue dans le titre du livre ; c'est bien de la souffrance qu'il s'agit. Si « Albert des Capitales » se présente comme la métaphore de l'interrogatoire violent, et donc de la violence du dialogue, les œuvres de notre corpus s'attachent également à faire jaillir la violence inhérente aux échanges entre les individus, qui se manifeste à travers le déploiement de la parole.

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 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, car nous verrons qu'il a du répondant. Loin d'être un échange d'informations courtois, le dialogue se meut en véritable joute verbale de laquelle chacune des deux parties souhaite sinon sortir vainqueur, du moins préserver son intégrité. Comme le veut l'expression policière consacrée, l'interrogatoire, - que nous nous appliquerons à définir -, se fait musclé et, contrairement à la législation en vigueur, en l'absence d'avocat. Ce qui se joue se joue en huis clos, qui ne laisse aucune échappatoire à

²⁹ DURAS, Marguerite, « Albert des Capitales » in *La Douleur*, POL, 1985, pp. 141-169.

³⁰ *Ibid.*, p. 144.

proprement parler et pousse de fait les participants dans leurs retranchements. Bien que les interrogés de *L'AA*, 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 nôtre, en tant qu'entités émergentes dotées d'une véritable épaisseur. Notons que la lutte prend également des allures de symbole, symbole du personnage de Nouveau Roman qui aurait le souci de résister là où le discours de la critique tend à l'aliéner, voire même à le réduire à néant.

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

Il s'agit dans un premier temps de se concentrer sur un aspect proprement terminologique, qui permet non seulement, après avoir apporté une définition convaincante, de justifier l'emploi du terme « interrogatoire », mais également d'en attester la présence au sein des œuvres étudiées. Nous verrons qu'une telle approche permet de qualifier l'interrogatoire en tant que situation de violence, si bien que celle-ci apparaît comme son constituant nécessaire.

En définissant l'interrogatoire comme une « logique du soupçon »³¹, Pierre Bourdieu le place d'emblée aux antipodes de toute forme de sympathie, le soupçon étant par définition l'ennemi de la confiance, et consécutivement de la bienséance. Dans la mesure où l'on ne peut se contenter d'une appréhension approximative, sans quoi on risquerait de passer à côté de l'interrogatoire, de ne pas le voir lorsqu'il existe, ou de le fantasmer là où il n'est pas. Nous nous efforcerons d'étudier les différences qui prévalent entre les termes « interrogatoire »,

³¹ BOURDIEU, Pierre (dir.), « L'Interrogatoire » in *La Misère du monde*, Seuil, 1993, p. 857.

« *interview* » et « entretien », notions voisines mais non synonymes, mais aussi entre les verbes « interroger » et « questionner », ou encore entre « l'interrogation » et le « questionnement ».

Forts de ces distinctions, nous formulerons la question suivante : comment se manifeste la violence, quelles sont ses spécificités dans ces face-à-face, et plus précisément au sein de notre corpus ? On verra ainsi dans quelles mesures il est pertinent de parler d'interrogatoire, car si ce dernier apparaît comme tel dans le roman de Duras, ce n'est pas le cas dans celui de Simon. Cette mise au point terminologique nous paraît d'autant plus importante à exécuter que la notion d'interrogatoire traîne derrière elle un imaginaire collectif extrêmement arrêté. En effet, d'aucun a en mémoire des œuvres cinématographiques tels que *L'Aveu* de Costa Gavras ou encore *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville, qui ont mis en scène des interrogatoires d'une très grande violence. Ceci étant, la responsabilité d'un tel imaginaire n'en incombe pas au seul cinéma et prend également appui sur des témoignages authentiques de personnes ayant subi un interrogatoire inhumain. Quoi qu'il en soit, sur l'image de l'interrogatoire se superpose celle de la torture multiforme. Ce premier moment de notre raisonnement nous donnera donc l'opportunité de revenir aux significations premières de l'interrogatoire, de mettre en évidence ses tenants et ses aboutissants en laissant de côté les représentations figées pour faire surgir une forme de violence plus délicate et infiniment plus insidieuse, puisque comme le dit l'adage auquel il serait bien malaisé de donner tort, les mots sont des armes.

On posera enfin la question du « roman-interrogatoire »³², c'est-à-dire d'un roman envahi par l'interrogatoire, à tel point qu'il n'existe que pour et par lui, dans la superposition du discours et de la diégèse. En mettant l'accent sur l'effacement de la figure narrative au profit de la structure dialogale, nous envisagerons également les romans en présence sur le mode d'une violence *sui generis* vis-à-vis des lettres de noblesse du genre romanesque.

³² Terme utilisé par David et Lionel RUFFEL in « 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 dictionnaire³³ 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 ou encore 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 qui se construit 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 déroulant 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 Jean-Luc Martin Lagardette l'*interviewer*, pour le bon déroulement de l'entrevue et au nom de son professionnalisme, doit rester maître des propos échangés, et tâche de ramener l'*interviewé* dans le cadre implicite de la

³³ Le Robert, France Loisirs, 2002, dictionnaire de référence pour ce travail.

question posée lorsque la réponse s'en écarte³⁴. Notons également que dans la mesure où elle est destinée à être livrée à un public, l'*interview* interroge le plus souvent une personnalité connue ou influente, ce qui la situe du côté de l'extraordinaire. Dans *Le JP*, c'est S. qui est interrogé dans le cadre d'une entrevue à son domicile, double de l'auteur Claude Simon, 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 [...]³⁵

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'interrogatoire³⁶, Clément et 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 également

³⁴ MARTIN LAGARDETTE, Jean-Luc, *Le Guide de l'écriture journalistique*, La Découverte, 2003, p. 115.

³⁵ *JP*, p. 100.

³⁶ CLEMENT, Sophie, PORTELLI, Serge, *L'Interrogatoire*, Sofiac, 2001.

un certain nombre de nuances, qu'il est primordial de souligner afin de pouvoir parler clairement d'interrogatoire par la suite.

Le titre du roman de 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. »³⁷ 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 témoigne la formule récurrente « je l'ai dit », qui souligne 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. »³⁸ 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. »³⁹ 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. Ainsi, dans la terminologie juridique et policière, on interroge un sujet, on ne le questionne pas, c'est-à-dire qu'on ne lui laisse aucune autre échappatoire que celle de répondre aux questions qui lui sont posées.

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 Marie-Hélène Boblet

³⁷ Robert Pinget à la lettre, entretiens avec Madeleine Renouard, Belfond, 1993, p. 96. Nous soulignons.

³⁸ *Le Robert*, op.cit., p. 1387.

³⁹ *Ibid.*, p. 928.

qualifie ainsi en avançant le fait qu'il s'agit d'une discussion entre Claire Lannes et l'interrogateur⁴⁰. Il faut également remarquer, en relation avec ce que nous avons mis en évidence ci-dessus, que l'interrogateur de *L'AA* précise à ses interlocuteurs qu'ils ne sont pas obligés de répondre, - « - *Vous n'êtes pas forcé de répondre, je vous le rappelle.* / - Je sais. » -⁴¹, ce qui n'oriente pas l'échange verbal du côté de l'interrogatoire. 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 si cela était, le choix d'un tel corpus dans le cadre de ce travail relèverait d'une incohérence principielle. Il convient donc à présent d'en démontrer l'unité thématique en voyant en quoi ces trois textes constituent bel et bien des interrogatoires et peuvent de fait, être appréhendés comme tels.

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. »⁴² Les mots de Clément et Portelli soulignent la véhémence inhérente à tout interrogatoire, qui place l'interrogé en situation d'infériorité, d'une part à cause du statut institutionnel de l'interrogateur, et d'autre part sur un plan psychologique. Le sujet qui subit les questions est souvent malmené afin de délivrer les éléments de réponses attendus. 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 menace n'est plus à construire, de telle sorte qu'il apparaît d'emblée comme une pratique sévère et brutale.

⁴⁰ BOBLET, Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950, poétique de l'hybridité*, Honoré Champion, 2003, p. 278.

⁴¹ AA, p. 82.

⁴² CLEMENT, Sophie, PORTELLI, Serge, *L'Interrogatoire*, op.cit., p. 49.

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, qui a une valeur fondamentalement directive visant à orienter la conduite du destinataire dans *L'I* atteste d'une bousculade verbale : «Détaillez / Je n'en peux plus [...] / Répondez / Epargnez moi à la fin [...] / Expliquez-vous »⁴³. En l'occurrence, le mode impératif n'exprime pas une exhortation ni un conseil ou une prière, mais bel et bien un ordre, forme la plus pleine de ce mode impératif qui y réalise pleinement sa valeur intrinsèquement autoritaire ainsi que sa volonté d'orienter la conduite du destinataire⁴⁴. 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. 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 vieil homme, pas plus que l'on sait qui est son interrogateur, dont on suppose qu'il est un enquêteur, puisque le roman débute *ex abrupto*. Du reste, on ignore jusqu'à la fin la question initiale qui déclenche cette inquisition au long cours, à tel point que se dégage une impression de gratuité qui rend l'interrogation plus rude encore. 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 Madeleine Renouard, Robert Pinget s'exprime en ces termes à propos du titre de son roman : « Inquisitoire : Mis pour interrogatoire »⁴⁵, 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

⁴³ *I*, pp. 486-487.

⁴⁴ Voir RIEGEL M., PELLAT, J.C., RIOUL, R., *Grammaire méthodique du français*, PUF, 2007, p. 331.

⁴⁵ *Robert Pinget à la lettre*, entretiens avec Madeleine Renouard, *op.cit.*, p. 71.

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.*⁴⁶

Les premiers mots échangés entre la jeune femme et son interlocuteur sont sans appel : simples, lapidaires, de caractère informatif. 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. »⁴⁷ L'incipit de chacun des trois interrogatoires, celui de Robert Lamy, de Pierre et enfin de Claire Lannes est marqué du sceau du protocole, solennité initiale signalant l'aspect institutionnel de l'interrogatoire. Ainsi, les interrogatoires des deux personnages masculins débutent de manière extrêmement formelle, puisqu'on leur demande de décliner leurs identités respectives au moyen d'une même formule : « - *Vous voulez bien dire qui vous êtes ?* »⁴⁸ Cependant, les interrogatoires en présence ne font pas état, *a priori*, d'une grande violence. Au contraire, il existe une certaine connivence entre la criminelle et son interrogateur, qui se montre courtois voire empathique : « - Vous me questionnez pour savoir ce que je n'ai pas dit ? / – *Non. Vous me croyez ?* / – Je veux bien J'ai tout dit sauf pour la tête. Quand j'aurai dit où est la tête, j'aurai tout dit. / - *Quand le direz-vous ?* / - Je ne sais pas [...] »⁴⁹ D'un point de vue formel, 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 entre S. et le journaliste dans *Le JP* il ne semble pas inapproprié de le qualifier d'*interview* dans un premier temps, puisqu'un

⁴⁶ AA, p. 133.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 164. Nous soulignons.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 10 et 69.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 138-139.

professionnel vient interroger un écrivain sur la difficulté de vivre avec le sentiment d'effroi, au moyen, notamment d'une question récurrente : « Comment fait-on pour vivre avec la peur ? »⁵⁰ 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 qu'il a examiné avant de le poser entre nous sur un coin de la table »⁵¹ 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. L'*interviewé* lui-même souligne le « ton réticent »⁵² 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 [...] »⁵³, 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 [...] »⁵⁴ Le journaliste harcèle S. avec sa question primaire, et transgresse ainsi le principe nécessaire de bienveillance à l'égard de l'interrogé qu'énonce Jean-Luc Martin Lagardette⁵⁵ 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 Sjef Houppermans⁵⁶, interrogatoire dont la violence verbale concrète sera étudiée plus tard dans notre raisonnement.

⁵⁰ JP, p. 75.

⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

⁵² *Ibid.*, p. 78.

⁵³ *Ibid.*, p. 261.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 263.

⁵⁵ MARTIN LAGARDETTE, Jean-Luc, *Le Guide de l'écriture journalistique*, op.cit., p. 118.

⁵⁶ HOUPPERMANS, Sjef, « Claude Simon et le *Jardin des Plantes* », *Crin* 39, Amsterdam-New York, 2001. Il y qualifie *Le JP* d'« interrogatoire insistant ».

A ce stade de l'avancée de ce 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 Claude 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 les interrogatoires de *L'AA*, et plus particulièrement de Claire Lannes, et que l'on mettra en évidence plus bas afin d'entériner ce critère 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'interrogatoires, 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 et réciproquement ? *L'AA* se compose de trois interrogatoires, 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*⁵⁷, ouvrage antérieur qui traite du même fait divers, la découverte d'un cadavre démembré dans des wagons de marchandise, mais qui présente le destin de Claire Lannes en amont de l'interrogatoire, celui-ci n'existant pas au sein de la pièce⁵⁸ :

Marcel : J'ai faim. Manger un énorme repas me dirait bien. Par exemple du poulet froid et de la salade en veux-tu en voilà, me dirait bien. / Claire : Moi aussi, j'ai faim. (Un temps.) Dis-moi, c'est le printemps ?⁵⁹

⁵⁷ DURAS, Marguerite, *Les Viaducs de la Seine et Oise*, Gallimard, 1959.

⁵⁸ Voir annexe 2.

⁵⁹ DURAS, Marguerite, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, *op.cit.*, p.11.

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 texte⁶⁰, 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 [...] »⁶¹ Il est donc à la fois personnage et narrateur (tantôt à la première personne, tantôt à la troisième), et cette autorité narrative fait que l'interrogatoire n'est pas livré à lui-même, donné tel quel, 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 personnages 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 pièce⁶²

⁶⁰ Voir annexe 4.

⁶¹ *JP*, p. 76.

⁶² *I*, p. 107.

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, figure traditionnelle tutélaire du genre romanesque. 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 l'immédiateté et la dureté du matériau brut. L'absence de ponctuation interrogative renforce encore cet effet de brutalité, dans la mesure où questions et réponses s'enchaînent sans trêve, aucun signe typographique ne venant les freiner.

Dans l'ouvrage qu'elle consacre au dialogue dans le roman, Vivienne Mylne⁶³ 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 superposition des deux sujets, de telle sorte que l'on peut parler de « romans-interrogatoires ». Plus exactement, dans le roman de Duras, 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 France dans des wagons de marchandise [...] »⁶⁴ Cet avis à la population se présente donc comme un avant texte à l'interrogatoire qu'il vient situer. Cependant, le phénomène peut, dans le roman de Duras, être poussé plus avant, dans la mesure où l'on constate une mise en abîme du processus interrogatoire⁶⁵. Ainsi, chaque *micro* interrogatoire constitue l'avant texte de celui qui vient après, dans un mouvement d'empilement, de sorte que la démarche interrogatrice se situe à tous les niveaux, à chaque instant, et du fait d'une telle ubiquité, s'érige en principe.

Dans une telle 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

⁶³ MYLNE, Vivienne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Universitas, 1994, p. 166.

⁶⁴ Pour cette citation et la précédente, *AA*, pp. 10-11.

⁶⁵ Voir annexe 3.

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 Poussin⁶⁶, en véritable « portrait d'une mémoire », comme l'indique la quatrième de couverture.

Cependant, la convocation de l'analyse menée par David et Lionel Ruffel 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 paroles⁶⁷. 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 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. Depuis un tel 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 :

⁶⁶ *JP*, p. 163.

⁶⁷ 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 [...]⁶⁸

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, en attestent 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. », ou encore à page 184 : « C'était ridicule cette vie. » A travers ce personnage, le roman interroge les limites de la raison dans un questionnement que l'on pourrait formuler ainsi : quelle-est la différence entre un être fou et un être raisonnable ? Réflexion sur le passage à l'acte, il réfléchit sur le point de recoupement entre le désir et sa mise en pratique, le terme de « recoupement » ferroviaire n'étant sans doute pas choisi par hasard, mais ceci est une autre histoire.

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 Duras ne définit la folie. On retrouve ici l'une des idées phares du Nouveau Roman, formulée notamment par Robbe-Grillet, à savoir que « Le Nouveau Roman ne propose pas de signification toute faite. »⁶⁹ A l'image de l'interrogatoire, il soulève des questions, il cherche de nouvelles voies, dans un mouvement de conquête permanent. Dans une telle perspective, le Nouveau Roman en lettres majuscules peut être qualifié, au sens large, de « roman-interrogatoire ».

⁶⁸ *JP*, p. 259.

⁶⁹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit., p. 119.

Rappelons-nous des paroles, - qui prennent à présent des allures emblématiques -, de l'interrogateur de L'AA : « - *Vous n'êtes pas forcé de répondre [...]* »⁷⁰

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 caractéristique première. C'est au cœur de l'échange verbal, nécessaire pour qu'il y ait effectivement interrogatoire, et le cas échéant dans le dialogue, qu'elle est tout particulièrement sensible, entre latence et présence patente.

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

Ce temps du raisonnement est consacré à une étude au plus près des textes et de leur construction microstructurale, afin de relever les spécificités respectives des dialogues, lesquels 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 communication. Il est possible que la forme dialogale ne soit qu'un rideau derrière lequel se joue une toute autre comédie. Ou plutôt, une toute autre tragédie. En effet, ce n'est pas parce que la forme du dialogue est présente qu'il existe, d'un point de vue sémantique et pragmatique, un échange en bonne et due forme, c'est-à-dire qui se construise fondamentalement sur une réciprocité honnête. La pratique dialogale, comme le fait remarquer Maurice Blanchot au sujet des échanges entre les personnages kafkaïens, n'est souvent que l'ombre d'elle-même :

⁷⁰ AA, p. 82.

Du moins, il reste clair que ces conversations ne sont à aucun moment des dialogues. Les personnages ne sont pas des interlocuteurs ; les paroles ne peuvent s'échanger et n'ont jamais, bien que communes par le sens, la même portée ou la même réalité : les unes sont paroles au-dessus des paroles, paroles de juge, paroles de commandement, d'autorité ou de tentation ; les autres, paroles de ruse, de fuite, de mensonge, ce qui suffirait à les empêcher d'être jamais réciproques.⁷¹

Ces propos nous permettent d'ores et déjà de distinguer le critère essentiel du dialogue, en l'absence duquel celui-ci s'évanouit : une interaction égalitaire, qui suppose une compréhension mutuelle, et consécutivement une disposition d'accueil des paroles de l'autre. Il se distingue en cela de la conversation, qui désigne un échange verbal plus léger, et c'est précisément dans cette légèreté que réside, pour Blanchot, la différence entre le bavardage et le dialogue, ce dernier engendrant nécessairement une forme de « douleur », qui n'est pas à entendre seulement comme une difficulté, mais bien comme une souffrance de l'une et l'autre des parties, puisque l'honnêteté peut parfois se révéler blessante. L'étymologie ne dit pas autre chose, le préfixe – *dia*, - littéralement *à travers* -, induisant l'idée du passage et de la compénétration.

De fait, on peut se demander si l'on est en présence de dialogues au sens strict ou bien de simples fantoches, c'est-à-dire des illusions de réciprocité. En d'autres termes, se produit-il une rencontre discursive sincère entre interrogé et interrogateur ? Afin de trancher sur ce point, 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.

Qu'elle soit volontaire ou non, insidieuse ou affichée, sournoise ou innocente, la violence s'immisce dans tous les interstices du dialogue, qui devient un véritable terrain d'affrontement sur lequel s'opposent deux individualités. Pour mettre ce phénomène en lumière, on s'intéressera notamment aux maximes

⁷¹ BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 213.

conversationnelles, pour envisager le dialogue comme un combat langagier, et par conséquent psychologique. L'écart par rapport aux règles supposées de l'interrogatoire, en tant que mode interrogatif très normé, fera également l'objet de notre attention afin d'en souligner les entorses. La violence se décline donc à plusieurs niveaux, car si elle réside d'abord dans un dialogue devenu combat de tous les instants, elle existe aussi sur plan plus réflexif en mettant à mal, c'est-à-dire en infligeant une souffrance, un certain nombre de préceptes inhérents au dialogue.

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 celui-ci implique un échange verbal, mais également du point de vue de la composition des romans étudiés, qui accordent, pour *L'AA* et *L'I*, une omniprésence au dialogue.

Dans le roman de Duras, ce dernier 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 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, un 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 non pas ensemble mais en alternance, sans véritablement dialoguer. Pour reprendre les termes de Jacques Moechler⁷², 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. Marie-Hélène Boblet insiste à ce propos sur le monologisme de tout dialogue, en précisant que « chacun parle chacun pour soi »⁷³, en dépit de la structure d'apparence dialogale. Bien qu'il ne soit pas généralisé, ce phénomène est observable à de nombreuses reprises dans le roman de 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 [...] »⁷⁴ 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 :

[...] 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 [...] ⁷⁵

⁷² MOECHLER, Jacques, *Argumentation et conversation, éléments pour une analyse pragmatique des discours*, Hatier, 1985, pp. 14-15.

⁷³ BOBLET, Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950, poétique de l'hybridité*, op.cit., p. 138.

⁷⁴ *I*, p. 93.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 364. Nous soulignons.

On observe ici la rupture de la communication, de telle sorte que le dialogue n'en est plus un que par la forme, bien que celle-ci ne soit pas des plus traditionnelles, laissant place à des soliloques en alternance, le dialogue se muant en fugue. La surdité du domestique devient par conséquent l'emblème d'un dialogue impossible, de la même manière que la criminelle de *L'AA* s'essaye à la cécité : « Ou bien elle se mettait de la cire dans les oreilles pour faire comme Marie-Thérèse. Il aurait fallu la voir. C'était difficile à supporter. »⁷⁶ Intervient alors la notion de malentendu, qui n'est pas tant un *quiproquo* que le refus d'écouter activement, si bien que l'on s'entend mal. Si le domestique se présente comme un malentendant au sens premier du terme, il est aussi un malentendu à qui l'on ne prête pas une oreille attentive. En outre, ses nombreux oublis, analepses et autres erreurs lexicales constituent également une origine possible du malentendu envisagé d'un point de vue sémantique. Le *capharnaüm* l'emporte sur l'écoute, de telle sorte que l'on ne s'entend plus, les paroles n'étant plus à même de se rencontrer, et que demeure, seule viable, la pratique du soliloque. 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 délirants pour quiconque excepté elle-même :

- 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  les où il y a des moutons. J'ai pensé ça : l'amante anglaise, c'est le contraire de la viande en sauce.⁷⁷

Dans la mesure où, selon la terminologie théâtrale, les personnages divaguant en eux-mêmes et pour eux-mêmes ne sont pas seuls physiquement et le

⁷⁶ AA, p. 91.

⁷⁷ AA, p. 150.

font à voix haute, l'interrogateur se situant en face d'eux, il est plus juste de parler de soliloque que de monologue.⁷⁸ *Solus loqui*, fait de parler seul, discours que le personnage se tient à lui-même. Pavis fait remarquer que plus encore que le monologue, qui se situe davantage du côté du discours intérieur, le soliloque réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation⁷⁹. Cette rupture de la communication est également perceptible au cours de *l'interview* de S., qui se présente comme un dialogue tantôt au style indirect tantôt au style indirect libre cher à Claude Simon doublé d'un évincement des marques traditionnelles de la forme dialogale, notamment des deux-points attendus lorsqu'il est question de paroles rapportées. On constate également que les majuscules ne font suite à aucun point, ce dernier étant fréquemment effacé : « 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... »⁸⁰ 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 [...] »⁸¹ De plus, lorsque *l'interviewer* 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 pas, on ne parvient pas à se comprendre, même lorsque l'on s'écoute :

⁷⁸ Voir PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2009, p. 331.

⁷⁹ *Ibid.*, p.332.

⁸⁰ *JP*, p. 108.

⁸¹ *Ibid.*, p. 269.

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 ?⁸²

Nous avons été coupés, pourrait-dire S. à l'autre bout du fil du dialogue.

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 dialogues ambigus, sans communication de fond et privés de co-construction macrostructurale. 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 de l'entrave de l'échange verbal qui, faute de fluidité et de co-établissement, est en proie à la destruction. Le comportement des personnages au sein du dialogue, - dont il ne s'agit pas de dire s'ils ont prémédité et souhaité le sabotage, mais bien de constater l'ampleur des dégâts -, conduit au naufrage de la communication qui, mise à mal, ayant subi des violences, se présente de fait comme une façade, à l'image de la vitre qui sépare le détenu de son interlocuteur lorsqu'ils se retrouvent au parloir. Médiatisée, différée, l'entreprise communicationnelle se voit privée de son authenticité.

1.2.2 *Transgressions des règles et des préceptes dialogaux.*

Dans l'ouvrage qu'elle consacre au roman dialogué, Marie-Hélène Boblet revient sur les maximes conversationnelles énoncées par Grice en précisant que leur transgression, partielle ou totale, correspond à la ruine du dialogue⁸³. Cette mise à mal, en sapant l'entente et la communication entre les interlocuteurs,

⁸² JP, p. 281.

⁸³ BOBLET, Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950, poétique de l'hybridité*, op.cit., p. 100-103.

instaure une atmosphère de violence entre interrogé et interrogateur, qu'il s'agit à présent de mettre en évidence. Pour ce faire, rappelons de manière synthétique les maximes établies par Grice⁸⁴ afin de pouvoir évaluer leur transgression.

Selon lui, tout échange verbal nécessite une coopération entre les différentes parties, et ce principe régieur entraîne quatre types de maximes⁸⁵.

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 en grande partie 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 »⁸⁶. Les boniments et les dissimulations du vieil homme sont nombreux. Claire Lannes, quant à elle, se refuse à dire où se trouve la tête de sa victime, Marie-Thérèse Bousquet, de telle sorte que le principe de quantité informative n'est pas respecté : « J'ai tout dit sauf pour la tête. Quand j'aurai dit où est la tête, j'aurai tout dit. / - *Quand le direz-vous ?* / - Je ne sais pas. [...] »⁸⁷

La seconde maxime concerne la qualité des informations fournies, en ce sens que ces dernières 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

⁸⁴ Notamment GRICE, Paul, « Logique et conversation », in *Communications*, numéro 30, 1979.

⁸⁵ Nous soulignons qu'une analyse similaire aurait pu être menée relativement aux lois du discours énoncées par Oswald Ducrot, (également cité par Marie-Hélène 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 nôtre, celui du dialogue d'interrogatoire.

⁸⁶ *I*, pp. 138-139

⁸⁷ *AA*, pp. 138-139.

question qu'on me pose. »⁸⁸ En d'autres termes, elle est incapable d'arrêter le sens en délivrant des propos marqués du sceau de la certitude.

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 et suivre une progression fluide; de fait, il est nécessaire d'entretenir de bonnes relations entre les protagonistes afin qu'aucun n'ait intérêt à ruiner l'échange. Comme le rappelle Emmanuelle Danblon à propos du principe de coopération, « la communication se fonde sur l'idée que tout échange conversationnel est régi par une série d'attentes mutuelles qu'ont les locuteurs sur le bon déroulement de l'échange. »⁸⁹ Là encore, la maxime est transgressée, par le domestique qui exprime sa lassitude et sa fatigue dues à l'intensité de l'interrogatoire⁹⁰, - expression de la fatigue qui conduit d'ailleurs à mettre un terme à l'interrogatoire -, 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. »⁹¹), mais aussi par S., qui tient tête au journaliste lorsque ce dernier 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 [...] ⁹²

⁸⁸ AA, p. 165.

⁸⁹ DANBLON, Emmanuelle, *La Fonction persuasive*, Armand Colin, 2005, p. 105.

⁹⁰ Particulièrement à la fin du roman, entre les pages 485 et 489.

⁹¹ AA, p. 173.

⁹² JP, pp. 272-273.

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 « aptitude à l'interrogatoire bénéfique provoquée par l'interrogateur », primordiale selon Clément et Portelli⁹³. C'est la théorie des faces énoncée par Goffman qui est mise à mal, et avec elle l'identité des protagonistes, puisque d'après le sociologue, permettre à son interlocuteur de « garder la face », comme le dit l'expression, en lui apportant confort et considération, est une exigence fondamentale pour le maintien de la communication⁹⁴. Rompre la coopération, c'est donc *perdre la face*, c'est se saborder en même temps que l'échange.

Quant à la dernière maxime, maxime de modalité qui implique une expression claire et concise en vue d'une bonne compréhension entre les interlocuteurs, son inobservation est également manifeste. En d'autres termes, comme le disait Malherbes, « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ». Or le domestique se présente comme le contre-modèle de ce principe, par ses néologismes, - « zèle à temps pestif », « tripe-tise », « la pendicite » -, et ses expressions idiomatiques obscures voire incorrectes : « il s'est débrouillé faut voir comme »⁹⁵. Les longues descriptions auxquelles il procède, qui s'étendent parfois sur plusieurs pages⁹⁶, n'ont pas à voir avec une quelconque forme de concision, phénomène que l'on observe aussi dans le cas de l'interrogatoire de 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'égare, l'interrogateur lui en rappelle les lois en substance et pointe les difficultés de poursuivre le dialogue plus avant dans de telles circonstances, comme ici, à la page 449 : « Il est difficile de vous croire après vos louvoiements et vos omissions continuels ».

⁹³ CLEMENT, Sophie, PORTELLI, Serge, *L'Interrogatoire*, op.cit., p. 92.

⁹⁴ GOFFMAN, Erving, *Les Rites d'interaction*, Minuit, 1974, pp. 9-32.

⁹⁵ *I*, respectivement pp. 165, 167 et 169.

⁹⁶ La description du « mobilier du salon » occupe les pages 191 à 200 et ne compte aucune interruption de l'interrogateur.

Comme on s'est attaché à le démontrer, l'infraction des maximes est abondante, et certains échanges les outrepassent toutes très largement, 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 violence 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. En d'autres termes, désireux d'exister par le biais de ses propos.

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

Les propos de Maurice 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... »⁹⁷ 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. Au cours du procès, il vient s'exprimer verbalement à la barre et ne peut bénéficier d'aucun autre support.

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 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

⁹⁷ BLANCHOT, Maurice, cité par DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque, style et structure*, op.cit., p.90.

viennent vous vous trompez [...] / Répondez, qui est ce Ducreux / L'architecte je répète / Dites ce que vous savez de lui »⁹⁸. On remarque que l'impératif est associé à des verbes appelant une verbalisation, et par conséquent une parole. La violence verbale est donc double, résidant dans le ton et les propos de l'interrogateur, mais forçant brutalement le déploiement de la parole de l'interrogé, qui se voit contraint de répondre. Nous avons les moyens de vous faire parler, dit l'expression fort à propos. En effet, l'ordre et la question appartiennent à l'un des deux grands types d'actes de langage, à savoir la demande⁹⁹. 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 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'Inquisitoire*. »¹⁰⁰

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... »¹⁰¹ Quelques pages plus loin, le journaliste 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

⁹⁸ *I*, pp. 49-50.

⁹⁹ 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 John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, (1955).

¹⁰⁰ Robert Pinget à la lettre, entretiens avec Madeleine Renouard, *op.cit.* Nous soulignons : c'est bien la « voix », et donc la parole, qui porte la cruauté, et non le personnage interrogateur en tant que tel.

¹⁰¹ *JP*, p. 259.

quoi ? »¹⁰² 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 son interlocuteur : « 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 pas, lui, commis de f... S. secoue la tête et dit Non. Du moins pour autant que je sache.¹⁰³

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. Le « oui » du journaliste s'oppose au « non » de S. qui se bat pour maintenir le sens qu'il désire produire.

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

¹⁰² *Ibid.*, p. 269.

¹⁰³ *Ibid.*, respectivement pp. 84, 97 et 277.

vide mon sac [...] »¹⁰⁴ - , 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 paraît ne pas avoir de limite à l'expansion. Cette hypothèse peut être validée par l'analyse de Marie-Hélène Boblet, 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 harassant¹⁰⁵. 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. Contre toute attente, c'est bien le domestique qui, en mettant un point final à l'interrogatoire, l'emporte par ko. 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. La guerre de Troie a bien eu lieu, mais le vainqueur n'est pas celui que l'on aurait pu attendre.

Dans le roman de Duras, le combat verbal est d'un tout autre type, dans la mesure où l'interrogateur se montre d'une bienveillance¹⁰⁶ 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. »¹⁰⁷ L'interrogateur se montre soucieux

¹⁰⁴ I, p. 449.

¹⁰⁵ BOBLET, Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950, poétique de l'hybridité*, op.cit., p. 186.

¹⁰⁶ La notion de bienveillance de l'interrogateur de L'AA se trouve sous la plume de Vivienne Mylne, in *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, op.cit., p. 54 notamment.

¹⁰⁷ AA, p. 173.

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 ?* / - Il faut que je dise si elle me plaît ? / - *Oui.* / - Elle me plaît. / - *Elle est bonne ?* »¹⁰⁸ 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 ?* »¹⁰⁹ Le passage d'un mot interrogatif à un autre témoigne d'une dégradation des exigences, puisque la localisation aurait constitué un aveu alors que le moment n'apporte presque rien en termes d'information. Ce faisant, l'interrogateur s'efforce d'établir une connivence avec l'interrogée, quitte à se détourner des faits. 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. Si la criminelle continue de s'exprimer verbalement, c'est aussi et surtout parce que l'interrogateur lui inspire confiance, et plus simplement, l'inspire, *a contrario* des précédents interlocuteurs auxquels elle a eu affaire :

Ils demandent : Est-ce que c'était parce qu'elle était sourde et muette qu'elle vous tapait sur les nerfs ? ou bien : Est-ce que vous étiez jalouse de votre mari ? de sa jeunesse ? ou bien : Est-ce que vous vous ennuyiez ? ou bien : Est-ce que l'organisation de la maison vous pesait ? Vous, au moins, vous n'avez rien demandé de pareil.

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

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 139.

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, mais aussi 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 lutte a une très grande influence « pour l'histoire du devenir individuel du personnage. »¹¹⁰ En effet, selon le théoricien du roman, toute forme dialogale, parce qu'elle est tension de deux paroles qui se heurtent l'une à l'autre, est dans le même temps fécondité du personnage qui doit recevoir la parole de l'autre et consécutivement répondre en en tenant compte, c'est-à-dire en s'adaptant. Comme lors d'une partie de tennis, en quelque sorte : à chaque fois que la balle franchit la bande du filet, soit à chaque *échange*, le réceptionneur doit se replacer s'il veut renvoyer à l'intérieur du cours et permettre ainsi au jeu en cours de se poursuivre. Celui-ci peut renvoyer avec plus ou moins de force, plus ou moins d'effet, d'un côté ou de l'autre, si son but est de mettre l'autre en difficulté, la condition *sine qua none* de la partie est bien que la balle jaune ne franchisse pas la ligne blanche, sans quoi la partie est interrompue. Et perdue. Il s'agit donc de se positionner au mieux pour mener les débats.

¹¹⁰ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p. 166.

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, qui n'est pas entendu dans son acception sémiologique mais qui met en évidence la nature des interactions entre les différents protagonistes, qui se situent les uns par rapport aux autres. En effet, au fil de l'interrogatoire, les personnages évoluent en fonction de leur interlocuteur, de telle sorte que le programme d'action de l'un se trouve modifié par celui de l'autre, dans une relation d'interdépendance causale. Ainsi, dans les agissements et les paroles d'un personnage est contenue en autre la cause de la réaction du destinataire. Il ne s'agit pas de faire correspondre les situations dialogales en présence à un quelconque schéma actanciel - cela reviendrait au contraire à bafouer notre démarche qui tend à montrer la part active et autonome du personnage -, mais bien d'étudier la nature des rapports entre interrogateur et interrogé.

Il s'agit donc de se demander si la pratique inquisitoriale est systématique, envisagée en premier lieu sur un mode binaire immuable entre l'une et l'autre des parties, qui suppose des relations d'autorité prédéfinies. Nous verrons que s'il existe un rapport de force établi *a priori* au sein de la démarche interrogatrice, ce dernier est en réalité mobile et mouvant, de sorte que celui qui pose les questions n'est pas nécessairement celui qui était mandaté pour le faire, de la même façon que son autorité principielle ne saurait être à l'abri de tout bousculement, dans la mesure où les rôles se construisent au fur et à mesure du dialogue. On consacrera 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 dans chacun des romans de notre corpus.

On s'attachera à observer le mouvement par lequel 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. La dialectique binaire de la question et de la réponse se révèle changeante, de sorte que les jeux de pouvoirs à l'œuvre ne sont pas aussi attendus que ce que l'on pouvait supposer. Les personnages interrogés ne déposent les armes en aucunes circonstances et parviennent par le dialogue à renverser une situation hiérarchique de faits en exerçant un pouvoir propre, non pas magique, - le personnage de Nouveau Roman, dépourvu de traits mythiques, n'a rien du sorcier - mais verbal. Claude Hagège, dans l'ouvrage à caractère sociologique qu'il consacre au langage, explicite cette notion de pouvoir, qui est autant potentialité que force : « L'énonceur psychosocial, même quand il n'investit pas l'autre par une interrogation ou une intimation, agit ou est agi : car le discours argumente, réfute, cherche à convaincre. Par là, le langage, au service de ceux qui ont pour objet d'induire des comportements, est instrument de pouvoir tout court. »¹¹¹ Le personnage existe donc par son impact, sa force de positionnement, et conséquemment par sa propre violence, celle qu'il est capable de produire envers son interlocuteur, qui lui vaut la sortie d'un schéma prétendument binaire. Il devient ce faisant un être psychosocial¹¹², c'est-à-dire un individu non déterminé, changeant en situation de parole, capable d'adaptation, qui ne saurait se résoudre à la production d'un discours plaqué. Le devenir de sa parole, au sein du dialogue, est aussi son propre devenir.

¹¹¹ HAGEGE, Claude, *L'Homme de paroles*, Fayard, 1985, p. 349.

¹¹² Définition proposée par Claude Hagège, *ibid.*, p. 349.

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

Selon Rousseau, comme il l'explique au livre premier du *Contrat social*¹¹³, l'autorité doit reposer sur la sureté et la légitimité des institutions, autorité justifiée par une légitimité de principe que l'on trouve existante *a priori* dans les interrogatoires de notre corpus. Néanmoins, le contrat social n'en est pas un à proprement parler, puisqu'il s'agit davantage de déséquilibre égalitaire que d'autorité. En effet, le schéma type de l'interrogatoire se présente comme fondamentalement dichotomique, comprenant la plupart du temps deux interlocuteurs en situation inégale ; l'interrogateur, parce qu'il est possesseur des 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. Ce phénomène atteint son paroxysme avec l'interrogatoire de Brodski : en dehors des questions formelles, le juge ne s'adresse à l'accusé que sur le mode impératif et n'hésite pas à dénigrer les réponses qu'il formule. Jouissant d'une autorité de principe inébranlable, le juge porte un regard hautain sur Brodski et se permet de le rappeler à l'ordre à propos d'éléments tout à fait extérieurs aux questions posées, ce qui met en évidence la relation hiérarchique qui prévaut à chaque instant et s'impose de droit:

Le juge : Gardez vos suppositions pour vous ! Tenez-vous correctement ! Ne vous appuyez pas contre le mur ! Regardez le tribunal ! Répondez comme il convient à la cour. [...] Nous n'avons que faire de vos suppositions. Répondez à la question : pourquoi ne travaillez-vous pas ? / Brodski : Je travaillais. J'écrivais des poèmes. / Le juge : Cela ne nous intéresse pas. [...] Qui a décidé que vous étiez poète ? Qui vous a classé parmi les poètes ? »¹¹⁴

¹¹³ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du Contrat social*, Flammarion, 2001.

¹¹⁴ JP, pp. 101, 102, 106.

Effectivement, l'infériorité de l'interrogé 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 Clément et Portelli permet d'apporter des éléments d'explication quant à ce déséquilibre qu'ils nomment « relation dysymétrique »¹¹⁵. Selon eux, il existe une influence et une soumission inévitables de l'interrogé à son interrogateur au nom de trois grands principes¹¹⁶ : 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 celui qui pose les questions, et enfin la manipulation, procédé déloyal mais employé par les interrogateurs afin de faire parler les interrogés. Clément et Portelli poussent l'analyse encore plus avant en affirmant que la forme interrogative constitue en soi une situation de supériorité dans la mesure où celui qui pose la question prend d'emblée l'ascendant sur son interlocuteur en s'imposant en maître de l'échange verbal. Car poser une question, c'est orienter une réponse, et donc le dialogue. C'est aussi adopter une intonation particulière, montante, qui prend le dessus sur le caractère déclaratif de la réponse. Laurence Proteau insiste sur la double fonction de contrôle de l'interrogateur¹¹⁷, qui se doit de mener l'interrogatoire tout en contraignant l'interrogé à répondre. Cette double position de contrôle 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, bien que tout à fait modérée. L'interrogateur n'abuse pas de sa supériorité de fait et parle à Claire Lannes sur le

¹¹⁵ CLEMENT, Sophie, PORTELLI, Serge, *L'Interrogatoire*, *op.cit.*, p. 55.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.57.

¹¹⁷ PROTEAU, Laurence, « Interrogatoire. Forme élémentaire de la classification », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Seuil, numéro 178, juin 2009 p. 4-11. L'idée développée ici se trouve p. 8.

ton de la conversation, c'est-à-dire avec une certaine légèreté. On peut supposer qu'il fait partie de la magistrature ou des autorités de police, ou encore qu'il est un expert psychiatre désigné pour examiner la criminelle, 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. »¹¹⁸, et qu'il dit ne pas être avocat : « - *J'essaye de savoir pourquoi vous avez tué Marie-Thérèse Bousquet.* /- Pourquoi ? / - *Pour essayer de vous éviter la relégation à vie.* / - C'est votre métier ? – *Non.* »¹¹⁹ Bien qu'on ignore jusqu'à la fin de l'interrogatoire la nature de sa légitimité, cette dernière s'impose d'elle-même, c'est à un professionnel que Claire Lannes a affaire. Néanmoins, en refusant de dévoiler 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 tend à effacer cette ascendance 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 ?* »¹²⁰ On peut donc dire que la supériorité de l'interrogateur, en plus d'être modérée, est consentie et non subie par l'interrogée.

Dans son article « Interrogatoire. Forme élémentaire de la classification », Laurence Proteau insiste sur la présence, dans la plupart des cas, d'une inégalité socioculturelle entre interrogateur et interrogé, qui renforce encore davantage la hiérarchie de statut¹²¹. D'après elle, l'interrogateur possède « l'aisance verbale du 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

¹¹⁸ AA, p. 135.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹²¹ PROTEAU, Laurence, « Interrogatoire. Forme élémentaire de la classification », *op.cit.*, p. 9.

d'emblée dans une situation linguistique inférieure. Cette inégalité supplémentaire est tout particulièrement observable dans le roman de Pinget, dans la mesure où, nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner précédemment, le domestique commet de nombreux amalgames lexicaux et d'innombrables 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 capacités auditives : « [...] le bruit ne me dérange pas je suis sourd comme un pot vous le savez aussi bien que moi, ces billets avec vos questions »¹²², ou encore : « Je n'entends pas écrivez »¹²³. On constate avec cette citation que l'inégalité 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 multiforme. 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 lui permette de prendre l'ascendant, au contraire. S'il tente à plusieurs reprises de manipuler les paroles de S., nous avons vu que celui-ci faisait tout pour l'en empêcher¹²⁴. 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 :

¹²² *I*, pp. 9-10.

¹²³ *Ibid.*, p. 217.

¹²⁴ 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...¹²⁵

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 enfonçant sans cesse les portes que S. avait tenté de tenir fermées. En situation d'interrogatoire, son statut particulier d'auteur reconnu 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, dont l'étude 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 Nathalie Sarraute¹²⁶ 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 de fait, comme cela a été montré précédemment.

¹²⁵ JP, p. 289.

¹²⁶ SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, op.cit., 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 l'interrogatoire 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 »¹²⁷, 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*. Le *modus operandi* doit être disséqué afin d'en saisir les tenants et les aboutissants.

L'inquisiteur anonyme de *L'I* procède à un interrogatoire totalisant et totalitaire, et ce à différents niveaux, ce qui ne laisse aucune possibilité de répit au domestique. Tout d'abord, il contraint ce dernier 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 lui coupe la parole :

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 [...]¹²⁸

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 exprime fréquemment son agacement. La démarche semble absurde, or qu'est-ce que l'absurde sinon un

¹²⁷ CLEMENT, Sophie, PORTELLI, Serge, *L'Interrogatoire*, *op.cit.*, p. 4.

¹²⁸ *I*, p. 488.

épuisement du sens et des êtres ? Harcelé, le domestique pourrait reprendre à son compte ces propos d'André Gide, découragé par les requêtes incessantes qu'on lui adresse : « Je suis débordé, on me demande trop de choses, et trop de choses à la fois, je finis par dire oui, presque au hasard, pour qu'on me laisse en paix. [...] Lassé, je finis par penser de tout : pourquoi pas ? »¹²⁹ 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 Madame Emmerand était Américaine », ou encore « Vous dites 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 d'apparence plus neutre que les modes interrogatifs ou impératifs, elles n'en sont pas moins véhémentes puisqu'elles obligent le domestique à reprendre ses propos et à les pousser plus avant, en prisonnier de son interrogateur.

Le tableau de Jean-Michel Birais¹³⁰ propose une illustration éloquente cette soumission de l'interrogé à son interlocuteur, qui se traduit par une véritable claustration, 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 charnel de la soumission du domestique. La bande bleuâtre dans la partie droite du tableau évoque une porte, et en tous cas une frontière avec les tons bruns de la partie gauche, qui se donne à interpréter comme le seuil d'une cellule.

Dans sa tentative d'asthénie, 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,

¹²⁹ GIDE, André, *Les Cahiers de la petite dame*, Gallimard, 1977, in TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédéric, *Oui/Non*, Minit, 2013, p. 9.

¹³⁰ BIRAIS, Jean-Michel, *L'interrogatoire. L'irrépressible cruauté du mammifère humain*, 2005. Voir annexe 1.

tout comme l'alternance constante entre questions ouvertes et fermées : « Où se trouve le Bérouse / A huit kilomètres de Malatraîne [...] / Connaissez-vous mademoiselle Ariane »¹³¹. Les changements de rythme et de tonalités participent également de l'aspect éreintant de l'interrogatoire, qui tend à tarir le contenu des réponses, à vider le réel et à désarçonner le domestique en permanence, qui ne peut s'installer dans un système de réponse, se trouvant dans l'impossibilité d'anticiper face à un interrogateur imprévisible, forcé à rester sur le qui-vive en permanence au risque de voir les assauts de son interlocuteur redoubler de vigueur.

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 l'*interviewé* et interruptions récurrentes du journaliste qui prend cela pour des sorties du cadre qu'il a fixé. L'interrogateur bride constamment la parole de l'interrogé et par conséquent ne respecte pas le principe d'écoute, 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 sceptique, réprobateur, irrité presque... »¹³² De plus, il va jusqu'à blâmer S. quant à son comportement passé, comme pour le déstabiliser et le conduire à prononcer ce qu'il souhaiterait entendre formulé :

- 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.¹³³

¹³¹ *I*, pp. 150-151.

¹³² *JP*, p. 299.

¹³³ *Ibid.*, pp. 291-292. Nous soulignons.

En émettant des jugements, le journaliste outrepassa l'autorité qui lui est conférée, et instaure dans l'échange une violence psychologique 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 Clément et Portelli par deux procédés majeurs : la mise en confiance et la non-interruption¹³⁴. Les manifestations d'attention servent de levier à la parole de l'interrogé, à qui il est laissé un temps considérable pour s'exprimer. 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 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.* »¹³⁵ 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, pour les raisons que nous avons énoncées précédemment, néanmoins, elle en pose aussi à l'interrogateur, de telle sorte que le schéma question-réponse ne saurait demeurer sur la voie de l'unilatéralité. 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 du fait de la binarité d'un schéma préétabli.

¹³⁴ CLEMENT, Sophie, PORTELLI, Serge, *L'Interrogatoire*, op.cit., p. 27.

¹³⁵ 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 dans la mise évidence du combat verbal entre les deux parties de l'interrogatoire¹³⁶. 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 peuvent donc être constatés.

Cela est particulièrement visible dans *L'AA*, sur le plan de 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 des interrogés, 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 de paroles, qui sont aussi visuellement des chiasmes typographiques et 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 des interrogés : « - *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 ?* »¹³⁷ Les répliques de Claire Lannes, le cas échéant, se scindent en deux, syntaxiquement, puisqu'une nouvelle phrase commence, mais également visuellement, et ce dédoublement instaure une forme de supériorité de la criminelle, qui se situe en position d'autonomie face au schéma des questions et des réponses. Qui s'extrait d'un système. Elle n'a pas besoin de question supplémentaire pour continuer à s'exprimer, ce qui constitue en soi une forme

¹³⁶ Voir 1.2.3

¹³⁷ *AA*, p. 151.

d'émancipation. Cet affranchissement de la dialectique supposée de l'interrogatoire va encore plus avant dans la mesure où l'interrogée, sensée répondre aux questions, en pose presque autant à son interrogateur que ne le fait celui-ci : « 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 ? »¹³⁸ Robert Lamy exprime clairement sa volonté de poser des questions à son tour, de renverser la tendance, ce que l'interrogateur accepte sans hésitation : « Je peux vous poser une ou deux questions à mon tour ? / - *Oui.* »¹³⁹ On voit que le rapport entre interrogé et interrogateur s'équilibre, alors que l'inversion se fait progressivement et éclate dans les dernières pages.

Effectivement, c'est Claire Lannes qui mène l'interrogateur où elle le désire, 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'écouterai. Ecoutez-moi. »¹⁴⁰ C'est elle qui imprime une orientation à l'échange. L'usage du mode impératif n'est pas anodin, et marque l'ascendance que la criminelle a prise 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.*¹⁴¹

L'autorité de l'interrogateur semble avoir été transférée en l'interrogée, qui domine l'échange à la fin de l'interrogatoire et entrouvre des pistes pour la compréhension

¹³⁸ *Ibid.*, respectivement pp. 159, 168, 170.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 194-195.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 193.

de son geste meurtrier, ce qui était le rôle affiché de l'interrogateur. Francis Berthelot 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 égalité¹⁴². 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*, le domestique fait figure de victime, tant il est malmené, nous l'avons vu, par un interrogateur impitoyable. Cependant, loin de se laisser soumettre, chacun des deux personnages cherche à perturber l'autre. L'interrogé se présente en réalité comme un « faux naïf »¹⁴³ 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 Jean-Claude Lieber pour qui le duel entre le domestique et l'interrogateur est aussi un « duo »¹⁴⁴, un véritable numéro de duettistes au sein duquel chacun vise à dérouter l'autre autant que faire se peut. Le domestique joue et se joue indéniablement de son interlocuteur, notamment au moyen de l'emploi de nombreuses modulations conditionnelles telles que « je crois », ou « peut-être », de telle sorte qu'il gomme la supériorité de l'interrogateur en refusant de fournir la clarté qui lui est demandée. Il s'agit donc, en quelque sorte, sinon d'une désobéissance, du moins d'un écart par rapport aux préceptes voulus par la figure d'autorité. 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 témoignent la structure récurrente « je l'ai dit », qui dénonce l'inattention de son interlocuteur, ou plutôt la perpétuelle tentative d'épuisement à laquelle procède ce dernier. En soulignant

¹⁴² BERTHELOT, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Nathan, 2001, p. 23.

¹⁴³ LIEBER, Jean-Claude, « Le Procès du réalisme », in PINGET, Robert, *L'Inquisiteur*, Minuit, 1962, pp. 493-508. Cette expression se trouve p. 502.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 502.

qu'il a déjà mentionné tel ou tel élément, le domestique s'affirme : le jeu de dupe se jouera sans lui. L'inversion du rapport de forces entre les deux personnages relativement à la situation interrogatrice est explicitement formulée par le vieil homme 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 notre vie aura été la nôtre sans qu'on en puisse rien savoir je veux dire les autres, 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 Pinget, elle n'est pas nécessairement celle qui avait été désignée *ex abrupto* : « Vous me faites pitié »¹⁴⁵ dit le domestique à son interlocuteur de manière assez symptomatique.

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 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 l'interrogateur se contente d'une réponse indirecte et en tous cas jugée incomplète à sa question première : « Le journaliste répétant : Mélancolie ! Simplement mélancolie ? Vous... et S. disant Oui. »¹⁴⁶ L'interrogatoire s'arrête sur une réponse vague, sur un « oui » lapidaire qui laisse l'*interviewer* insatisfait, sortant perdant de ce combat verbal pour lequel il semblait cependant mieux armé. Il convient également de remarquer que dans ce qui nous

¹⁴⁵ *I*, p.450.

¹⁴⁶ *JP*, p. 301.

est donné à lire de l'interrogatoire du *JP*, c'est S. qui prononce la dernière phrase¹⁴⁷, après laquelle l'*interview* à proprement parler disparaît du roman, laissant place à des réflexions sur celle-ci *a posteriori* de la part de S.¹⁴⁸ En d'autres termes, c'est l'interrogé qui a le dernier mot, au sens littéral comme au figuré.

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 préétabli, 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. On peut donc dire que le personnage se performe lui-même, en advenant par l'intermédiaire de ses propres paroles. Sa façon de dire lui confère un statut propre qu'il s'est battu pour obtenir.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 303 : « Jamais je n'avais tant désiré vivre, jamais je n'avais regardé avec autant d'avidité, d'émerveillement, le ciel, les nuages, les prés, les haies... »

¹⁴⁸ Voir annexe 4.

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 agi 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. Dans cette perspective, on peut dire que l'instinct de survie se superpose à l'instinct de langage, que le langage est un instinct de survie et inversement. En effet, Noam Chomsky envisage le langage comme une capacité innée, et consécutivement comme l'un des premiers modes d'existence de l'homme, si bien que la survie de l'espèce se joue dans la sphère du verbe.¹⁴⁹ Dans les interrogatoires en présence, c'est aussi par le medium langagier que les

¹⁴⁹ Voir LUDWIG, Pascal, *Le Langage*, Flammarion, 1997, p. 7.

personnages affirment leur existence. En d'autres termes, ils parlent en leur nom propre, bien que l'on ignore celui du domestique et que S. ne soit désigné que par une initiale escamotant le sien. Ainsi, résister par la parole, c'est savoir dire non, et ce faisant savoir se faire un nom. Exister non pas par la désignation mais par ses prises de position.

Si l'interrogateur jouit *a priori* d'une autorité plurielle sur l'interrogé qui se traduit principalement par des techniques et des stratégies de conduite de l'interrogatoire, ce rapport de force supposément institué vole progressivement en éclats car le personnage interrogé, - que ce soit S., le domestique ou les interrogés de L'AA -, 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 nécessairement le personnage interrogé, dans la mesure où celui-ci, par l'insurrection verbale à laquelle il est obligé par un mécanisme de défense et de résistance, s'est émancipé d'un système duel des personnages qui se présentait comme 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 exister¹⁵⁰ au sein de l'interrogatoire, et plus exactement via l'interrogatoire. Ce faisant, il s'extirpe d'un système des personnages proposant un schéma duel dominant-dominé, à propos duquel Vincent Jouve dit qu'il soumet le personnage au statut de « personnage-pion »¹⁵¹, entendu comme simple support de l'action, instrumentalisation nécessaire au déroulement du récit. 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, cousu de fil blanc, dans la mesure où la trame narrative est semée d'embûches, de piétinements et d'interruptions constantes.

¹⁵⁰ 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.

¹⁵¹ JOUVE, Vincent, *L'Effet personnage dans le roman*, PUF, 1992, p. 107. On peut effectuer un parallèle avec le schéma actanciel établi par 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 pour le roman.

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, allant jusqu'à incarner une intrigue portée disparue. Claire Lannes est plus intrigante que ne l'est son geste meurtrier. A l'intérieur de romans privés de péripéties classiques, c'est le personnage qui fait événement.

En outre, on a vu que la violence, stimulateur nécessaire de l'affranchissement du personnage, se matérialisait d'abord *par* et *dans* la parole, second vecteur, après la notion de violence, d'affirmation des personnages interrogés au sein des œuvres en présence. Car si la violence est souvent parole, la parole elle, ne saurait s'en remettre aux mains de la violence.

« Estragon : – Essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes
incapables de nous taire.

Vladimir : - C'est vrai, nous sommes intarissables. »

Samuel Beckett, *En attendant Godot*.

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

En véritable moulin de paroles, le personnage du Nouveau Roman parle beaucoup, incessamment, presque sans discontinuer, à l'image de l'innommable de Beckett qui semble égaré dans une logorrhée dépourvue de commencement et de fin :

Cette voix qui parle, se sachant mensongère, indifférente à ce qu'elle dit, trop vieille peut-être et trop humiliée pour pouvoir enfin jamais dire enfin les mots qui la fassent cesser, se sachant inutile, pour rien, qui ne s'écoute pas, attentive au silence qu'elle rompt, par où peut-être un jour lui reviendra le long soupir clair d'avant et d'adieu, en est-elle une ? Je ne poserai plus de questions, il n'y a plus de questions, je n'en connais plus. Elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre mes murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher, de me déchirer, de me secouer, de m'assiéger.¹⁵²

Ces mots du personnage beckettien permettent de mettre en évidence la double dimension fondamentale de la parole, à la fois tout à fait nécessaire puisqu'interminable, mais ayant également maille à partir avec une forme de contingence dans la mesure où le sens, le signifié, n'y règne plus en maître. 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. L'*omertà* est définitivement

¹⁵² BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Minuit, 1953, p. 40.

brisée. Le langage fait événement¹⁵³, il est un phénomène au sens plein du terme, faisant apparaître l'être derrière le mouvement des lèvres. Il faut que le personnage parle, mais plus encore, il faut qu'il se fasse entendre aux deux sens du terme, c'est-à-dire que sa voix porte, mais aussi qu'il soit compris ce qui, comme nous le verrons, n'est jamais mince affaire au sein d'un univers d'abord acoustique. La parole vive se fait constitutive du sujet en lui procurant une épaisseur considérable, elle le révèle au lecteur et à lui-même, pour reprendre les termes utilisés par 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. »¹⁵⁴ Privé de patronyme, d'état civil, d'attributs physiques ou moraux, le personnage, en dépit d'une attitude résistante face à une violence qui se fait formatrice, ne saurait se maintenir debout, tenir en place, ou plutôt sa place, en incombe à une silhouette trop frêle encore, que l'on aurait volontairement dessinée en pointillés. Ce qui lui assure une présence forte se situe dans sa capacité de formulation, d'assemblage de mots prononcés haut et fort. Le héros romanesque consacré a laissé place au personnage-héraut.

Changement de registre, donc, par rapport aux personnages types du roman traditionnel, qui n'avaient nul besoin de s'étendre en verbiage pour acquérir une stature qu'ils possédaient d'emblée. Il faut dire que le père Goriot avait des mœurs strictes et honorables, Lantier un passé houleux mais héroïque, et qu'il était impossible d'ignorer la finesse des traits de la Félicité de Flaubert. L'illusion de leur existence sempiternelle est presque parfaite, à l'inverse du domestique, des interrogés de *L'AA* ou encore de S., qui, par l'exercice de la parole et comme pour compenser une néantité de principe, se forment une existence *hic et nunc*, dans l'immédiateté du dire.

¹⁵³ Barbara Bray envisage tout particulièrement ce « langage événement » chez Duras, dont elle analyse l'œuvre comme un hommage à la parole en tant que telle, véritable poétique érigeant le langage en monument. (« Marguerite Duras, le langage comme événement » in MATTHEWS, H.J. (dir.), *Revue des lettres modernes*, Minard, 1964, pp. 75-82.)

¹⁵⁴ SARRAUTE, Nathalie, *L'Usage de la parole*, op.cit., p. 98.

Le second temps de ce mémoire se propose, dans cette perspective, de s'arrêter sur 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. Pour ce faire, nous insisterons sur le processus d'atomisation du logos envisagé comme une parole, malmené, éclaté, diffracté, mais qui n'en est pas moins une manifestation du sujet qui la prononce. Ce n'est pas parce que la parole tend à s'affranchir d'un certain nombre de règles auxquelles elle avait coutume de se soumettre, dans une tension vers la sécularisation, que l'être qui la prononce disparaît avec ces préceptes abolis. Au contraire, et comme le déclare la protagoniste de *La Voix humaine*, « tant que je parle, je vis »¹⁵⁵ ou, en d'autres termes, *dico ergo sum*. Alors, parlez maintenant.

2.1 Le personnage au parloir ; 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 même¹⁵⁶, n'était-ce pas plutôt le geste, ou plutôt l'acte langagier qu'il avait essayé de vider ? Si les personnages de notre corpus ne cessent 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. D'aucun objecteront qu'il est normal et attendu qu'en situation d'interrogatoire, le

¹⁵⁵ COCTEAU, Jean, *La Voix humaine*, Stock, 2001, p. 81.

¹⁵⁶ PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, UGE, 1975.

sujet interrogé s'exprime au moyen de la parole, puisque c'est précisément sur celle-ci que repose la condition d'existence de l'interrogatoire. A cela il est tentant de répondre par un aphorisme : il y a parler, et *Parler*. En d'autres termes, il y a la parole en tant que production raisonnée de sens et de contenus informatifs, et il y a la parole en soi, en tant qu'émission de matière langagière, c'est-à-dire de mots, de syntagmes, de sons, manifestation éclatante d'une faculté élémentaire de l'être humain, mué par un « instinct linguistique »¹⁵⁷ qui le pousse spontanément à articuler des entités langagières.

Ainsi, bien qu'il s'agisse de deux interrogatoires distincts, et qui plus est menés par le même individu, celui de Robert Lamy est très différent de celui de Claire Lannes. Si le *modus operandi* de l'enquêteur est sensiblement le même, c'est-à-dire marqué du sceau d'une bienveillance de principe, les paroles prononcées par le cafetier sont douées de raison, là où la criminelle se borne à un langage qui lui est propre. Pour parler plus simplement, on comprend Robert, on ne comprend pas toujours Claire. Cette problématique de l'écart entre la parole sensée et la parole qui ne fait sens que pour son émetteur est matérialisée au cours de l'interrogatoire du patron du café :

- [...] Quand elle tenait des discours à dormir debout, on la laissait parler. Quelquefois Alfonso l'écoutait. Pierre et moi on parlait de notre côté. [...] / - *C'était... comment ? ce qu'elle disait ?* / - C'était dix choses à la fois. C'était des flots de paroles. Puis tout à coup, le silence. [...] Alfonso me disait quelquefois : "Tu devrais essayer d'écouter quand elle parle." J'ai essayé, je ne suis jamais arrivé au bout d'un seul de ses discours. / - *Ca avait une fin et un commencement ?* / - Sans doute, mais on les perdait. Très vite ça partait dans tous les sens [...] ¹⁵⁸

Si la parole est loin d'être ordonnée et policée, ce fatras trouve sa source dans la nécessité même de cette parole, en tant que submersion du sujet qui se confond en elle pour exister, qui n'est rien d'autre que les mots qu'il prononce. A travers l'interrogatoire, prétexte de premier choix à l'épanchement de la parole,

¹⁵⁷ Expression de Noam Chomsky, citée in LUDWIG, Pascal, *Le Langage*, Flammarion, *op.cit.*, p. 7.

¹⁵⁸ AA, pp. 55-56.

c'est un être de langage qui s'affirme, en jetant toute ses forces dans cette lutte pour la vie, quitte à aller jusqu'à l'épuisement - « Je suis fatigué » dit le domestique à plusieurs reprises¹⁵⁹ -, y compris à l'épuisement notionnel du langage et de la communication.

2.1.1 Des « romans-parloirs ».

Des romans de Beckett en passant par *Ouvrez* ou encore par *Le Square*, on parle beaucoup dans les œuvres du Nouveau Roman ; on y parle tant, même, que le droit à « l'usage de la parole » se meut en devoir. Dans une note qu'elle rédige à propos du *Square*, Marguerite Duras s'explique sur ce statut tout à fait primordial de l'action de paroles pour la *vox populi* que représentent les personnages qu'elle met en scène : « Le seul souci de ces gens c'était leur survie : ne pas mourir de faim, essayer chaque soir de dormir sous un toit. C'était aussi de temps en temps, au hasard d'une rencontre, PARLER. [...] Sans quoi, disaient ces gens, ils n'auraient pas pu survivre à leur solitude. »¹⁶⁰ En effet, l'un des premières conséquences de la mort est bien de rendre la parole impossible ; alors que d'autres organes continuent de fonctionner un temps *post-mortem*, l'organe vocal lui, meurt avec le cœur. En ce sens, le langage s'érige en symbole du sujet vivant, mais aussi désireux de vivre, dans la mesure où, dans l'imaginaire collectif, le mutisme est souvent perçu comme une petite mort, symptôme d'un être meurtri qui a cessé d'être mué par un élan vital. Il faut donc parler pour vivre, et vivre pour parler.

Nous employons le terme de « roman-parloir » par analogie avec des formules telles que « roman-parlant »¹⁶¹ ou encore roman-conversation, ce qui nous

¹⁵⁹ Cette notion d'épuisement est récurrente dans les œuvres de notre corpus ; dans *L'AA*, Pierre Lannes fait de multiples fois état de la fatigue de sa femme.

¹⁶⁰ PHILIPPE, Gilles (dir.), *Marguerite Duras, Œuvres complètes I*, Gallimard, 2011, p. 1135.

¹⁶¹ Terme forgé par Sylvie Durrer in *Le Dialogue dans le roman, style et structure*, op.cit. Marie-Hélène Boblet (in *Le Roman dialogué, poétique de l'hybridité*, op.cit., p. 261.) envisage quant à elle la

permet dans le même temps 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 ce au sein du dialogue. Mais le parloir se situe aussi au niveau de la réplique du personnage qui, à l'image du domestique, se lance dans des dithyrambes extraordinaires. Ainsi, les personnages parlent parce qu'ils sont sommés de le faire, sur le modèle du vieil homme, qui est sollicité sans relâche, mais aussi spontanément, de leur propre chef, apportant nuances et précisions, ou encore par le désir de pousser leur récit plus avant, ce à quoi procède Pierre Lannes à de nombreuses reprises :

- *Pourquoi ne l'avez-vous jamais quittée ?* / - Ce que j'avais à lui reprocher n'était pas un motif suffisant de divorce. Elle tenait mal la maison mais très vite Marie-Thérèse est venue et ca n'a plus été un problème.

J'ai repensé à ce qu'avait été notre existence ces jours-ci. Il y a eu une période où je l'aimais encore trop pour la quitter [...]¹⁶²

Ou encore :

- *Que serait-elle devenue si vous ne l'aviez pas épousée ?* / - Oh ! Un autre homme l'aurait épousée. Elle était charmante, vraiment. Elle aurait eu la même vie. De ça je suis sûr. Elle aurait découragé tous les hommes comme elle m'a découragé. Ils l'auraient sans doute quittée, eux, mais elle en aurait retrouvé d'autres. De cela aussi je suis sûr.

Vous vous souvenez, je vous ai dit qu'elle avait menti sur certaines choses de son passé ? – *Oui.*¹⁶³

A travers ces deux exemples, on voit bien comment Pierre Lannes relance le

fiction romanesque comme l'élément d'un « parloir social » de l'écrivain. Nous réinvestissons donc ce terme en l'appliquant au personnage tout en ôtant la dimension purement sociale.

¹⁶² AA, pp. 96-97.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 103.

dialogue en lui donnant une nouvelle impulsion, de manière tout à fait spontanée. Les blancs typographiques¹⁶⁴ permettent de souligner ce phénomène, puisque le saut de ligne n'existe que dans ce cas d'un personnage poursuivant ses propos tout en changeant de sujet. Notons que cette manière de faire, de faire la parole, se retrouve également chez Robert Lamy et Claire Lannes. En outre, on remarque que le temps de parole de cette dernière est plus important que celui des deux premiers interrogés, la criminelle se laissant allant à un véritable épanchement de la parole, ce que fait d'ailleurs remarquer l'interrogateur à Pierre Lannes : « - *Vous savez, il paraît qu'elle parle beaucoup quand on l'interroge.* »¹⁶⁵ D'un point de vue quantitatif, il est fréquent que les répliques de Claire Lannes s'étendent sur plusieurs pages, ce qui n'est pas le cas lors des deux interrogatoires précédents où, sans être pour autant lapidaires, les propos comportent une forme de condensation.

Dans la continuité logique d'un tel comportement, l'interrogée formule son désir, son besoin de parole : « [...] Je n'ai jamais autant parlé et je dis la vérité. [...] Je pourrais ne pas m'arrêter, parler pendant un an. »¹⁶⁶ Dans les ultimes pages du roman, Claire Lannes déploie ses efforts pour que l'échange verbal se poursuive, pour que la parole ne cesse pas d'exister, prise d'une véritable manie langagière :

- 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.* / - Je vois que vous êtes découragé. / - *Oui.* / - Si j'avais réussi à vous dire pourquoi j'ai tué cette grosse femme sourde, vous me parleriez encore ?/ - *Non, je ne crois pas.* / - Vous voulez qu'on essaye de chercher encore ?¹⁶⁷

A travers ces propos, et l'anaphore symptomatique des verbes de parole, c'est une

¹⁶⁴ Nous précisons que nous ne faisons apparaître les blancs typographiques dans les citations uniquement lorsqu'ils servent et illustrent notre propos.

¹⁶⁵ AA, p. 108.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 171.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 193. Nous soulignons.

prière qu'adresse la jeune femme à son interlocuteur, en vestale moderne déterminée à ce que le feu du langage ne s'éteigne pas. Claire Lannes tient sa parole, ou plus exactement, elle tient à sa parole parce que sa parole la maintient en vie. Lui donne envie d'exister.

Quant au domestique de *L'I*, le primat accordé au parler ne se situe pas dans une attitude de poursuite spontanée de l'échange, ni même de verbalisation explicite de ce primat, mais bien dans l'importance de plusieurs notions, à savoir la description, la digression, - avec notamment un goût prononcé pour les commérages -, la logorrhée, mais aussi l'aspect cyclique des propos, qui ménagent une large place à la redite, voire au psittacisme. Nous notons également avec Marie-Hélène Boblet l'impossibilité de conclure¹⁶⁸, phénomène extrêmement présent au sein du corpus étudié, et qui 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 ». Il convient de noter à ce propos que fort symboliquement, le roman ne place pas de points à la fin des phrases, aussi il ne comporte pas non plus de point final après ces ultimes mots prononcés par le domestique. Si nous sommes déjà arrêtés sur le refus de Claire Lannes de mettre fin à l'échange verbal, regardons à présent du côté du *JP*, où le mot de la fin de l'interview s'apparente plus à un point d'orgue qu'à un point final. On trouve à la page 301 l'ultime présence de l'interrogatoire, qui, comme pour souligner l'impossible achèvement de la parole, se termine par une marque typographique tout à fait symbolique, à savoir des points de suspension :

Le journaliste répétant : Mélancolie ! Simplement mélancolie ? Vous... et S. disant Oui. Simplement, disant tout de suite que Non ce n'est pas si simple non plus, pas du tout. Parce que c'est un mot ambigu, à malentendus, disant que probablement pour le journaliste...

¹⁶⁸ BOBLET, Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950, poétique de l'hybridité, op.cit.*, pp. 39-40.

Quelques pages et une ellipse plus loin, le narrateur nous apprend qu'il en est fini de *l'interview* : « Le journaliste est maintenant parti, lui, son magnétophone, sa montre suisse où le temps tourne sur lui-même à différentes vitesses, son visage curieux, intéressé et perplexe. »¹⁶⁹ L'interrogatoire s'achève donc sur une phrase interrompue de S., qui aurait souhaité préciser son propos sur ce terme de mélancolie, de sorte que la parole, sans cesse contrainte à la résorption, demeure en suspension, demi-soupir en attente d'une reprise.

Ainsi, dans les textes qui composent notre corpus, 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 dialogaux, dans lesquels la parole est le roman, portée par les personnages, l'absence de narrateur déléguant aux personnages la conduite du récit et du discours. En d'autres termes, il ne peut y avoir de romans que parce qu'il y a des personnages, et plus précisément des personnages parlants avides de parole.

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. Bonheur des mots, du flot s'écoulant spontanément, plaisir aussi de dériver de la ligne conductrice proposée par l'interrogateur pour s'aventurer sur d'autres rivages, dans une sorte de rêverie extériorisée telle qu'on peut l'observer chez S., comme ici dans les ultimes moments de *l'interview* :

¹⁶⁹ *JP*, pp.305-306.

Je vous dis que je n'en sais rien : vanité, orgueil... Ou simple comportement grégaire, abrutissement... Ou peut-être qu'à ce moment j'en étais arrivé à trop le haïr pour accepter quoi que ce soit de lui. Ou peut-être que je me suis senti vexé, que je m'étais pris moi-même à ce jeu d'idiot, que j'ai voulu jouer le troisième baigneur, montrer qu'aussi bien que deux colonels j'étais aussi capable de rester sous l'eau jusqu'à ce qu'on me repêche noyé. Allez savoir ce qu'on peut penser ou ne pas penser dans ces sortes de moments. En supposant même qu'on soit capable de penser... Bien sûr, dit le journaliste, bien sûr (il parle d'un ton conciliant, comme on parle à un malade ou à quelqu'un qui n'a plus sa raison) : je comprends, vous m'avez dit : la fatigue, le manque de sommeil, la faim...¹⁷⁰

Les nombreux marqueurs de modulation et d'hypothèse situent les paroles de S. en dehors, ou plutôt au-delà, du cadre des questions et des réponses, et l'impatience du journaliste est perceptible face à un interlocuteur qui aime à dire et à se dire.

Le dialogue devient alors un jeu avec l'autre, jeu de société, de stratégie, de rôles aussi. Si Jacques Derrida affirmait que « l'avènement de l'écriture est l'avènement du jeu »¹⁷¹, 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. Ne parle-t-on pas, à ce propos, de jeux de mots ? « L'amante en glaise » de Claire Lannes ou « la pandicite »¹⁷² du domestique se dressent alors en symboles d'une parole joueuse, rusée, qui tend à s'émanciper du cadre de l'interrogatoire et parfois à la détourner. A de nombreuses reprises, le domestique se joue de son interlocuteur en recourant à des formes d'humour : « [...] il paraît qu'on se dit toujours vous en anglais aux chiens aussi il n'y a pas de différence, ça me paraît pas trop poli [...] »¹⁷³, « [...] après la porte-fenêtre un autre bahut c'est le côté païen comme disaient ces messieurs sculpté de bonhommes et de bonnes femmes nus qui se courent après jusqu'à la serrure dans les deux sens, et dessus un tronc d'homme dont les parties n'y sont plus c'est grec paraît-il ils en étaient fiers mais grec ou pas un homme c'est toujours pareil sur un socle en marbre avec par derrière une tige qui lui rentre pour

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 288.

¹⁷¹ DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Minuit, 1967, p. 16.

¹⁷² *I*, p. 394.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 101.

le faire tenir [...] »¹⁷⁴

La parole se fait légère et devient, par le jeu de mots, mais aussi par le plaisir de faire tourner l'autre « en bourrique »¹⁷⁵ comme le dit le domestique, un bonheur en soi.

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 répertoire¹⁷⁶, et appelle donc les notions d'inventaire et de classement. Du latin *reperire*, c'est-à-dire « retrouver », l'interrogatoire vise à renouer avec la vérité des faits au moyen d'une mise en ordre. Laurence Proteau ne dit pas autre chose ; l'interrogatoire permet d'exercer un contrôle sur les sujets, mais aussi et surtout de classer¹⁷⁷, en particulier les informations fournies par l'interrogé. Or si les auteurs du Nouveau Roman sont coutumiers du fait de répertorier, - pensons à Michel Butor, qui en fait le principe et la structure mêmes de ces cinq *Répertoire* -, cette manière de dire est largement représentée dans notre corpus, à commencer par *Le JP*, où S. tente incessamment de fixer ses impressions visuelles, d'organiser l'environnement qui a été le sien à un instant donné. Les questions que lui pose le journaliste deviennent des embrayeurs pour classer le réel, questions auxquelles il convient de noter que S. ne répond jamais brièvement, par une simple affirmation ou une simple négation, car pour expliquer « comment vivre avec la peur », il faut d'abord appréhender et organiser cette peur ainsi que les souvenirs de celle-ci.

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 ne parvient pas à tout mémoriser, comme le souligne Jean-Claude Lieber :

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.195.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 453.

¹⁷⁶ BOBLET, Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950, poétique de l'hybridité*, *op.cit.*, p. 131.

¹⁷⁷ PROTEAU, Laurence, « Interrogatoire. Forme élémentaire de classification », *op.cit.*, p. 9.

[...] 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 château¹⁷⁸.

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. Il est bien connu que lister les tâches à accomplir, ou encore les problèmes rencontrés, est un procédé de réassurance répandu par tout un chacun.

Le délire de Claire Lannes tente également de se fixer au moyen de la verbalisation, et même si elle ne s'abandonne pas à des dithyrambes interminables telles que les pratiques S. ou plus encore le domestique, elle cherche à organiser sa réalité. Aussi, lorsque l'interrogateur lui demande à quoi ont trait ses principales pensées, la criminelle s'enfonce dans une tirade dont la ponctuation hachée et segmentée traduit la tension vers la mise en ordre, tout comme les effets de concaténation, qui consistent à reprendre un même terme ou une même idée, et donc à les figer, mais aussi les nombreuses répétitions et l'anaphore du substantif « grouillement » qui s'érige en emblème du processus en présence pour, précisément, décélérer ce grouillement :

[...] J'ai eu des pensées sur le bonheur, sur les plantes en hiver, certaines plantes, certaines choses, **la** nourriture, **la** politique, l'eau, sur l'eau, **les** lacs froids, **les** fonds des lacs, **les lacs** du fond des lacs, sur l'eau qui boit qui prend qui se ferme, **sur** cette chose-là, l'eau, *beaucoup*, **sur** les bêtes qui se traînent sans répit, sans mains, **sur** ce qui va et vient, *beaucoup* aussi, **sur** la pensée de Cahors quand j'y pense, et quand je n'y *pense* pas **sur** la télévision qui se mélange avec le reste, une histoire montée **sur** une autre montée **sur** une autre, **sur** le **grouillement**, *beaucoup*, grouillement sur grouillement, résultat : **grouillement et caetera**, **sur** le mélange et la séparation, *beaucoup beaucoup*, le **grouillement** séparé et non, vous voyez, détaché grain par grain mais collé aussi, sur le **grouillement** multiplication, et division, sur le gâchis et tout ce qui se perd, **et caetera et caetera**, est-ce que je sais.¹⁷⁹

¹⁷⁸ LIEBER, Jean-Claude, « Structure du récit dans *L'Inquisitoire* », *Poétique*, numéro 14, juin 1973, pp. 111-126. Nous soulignons.

¹⁷⁹ AA, pp. 161-162. Nous soulignons.

Chaque ensemble typographique correspond à un réseau linguistique, et cette mise en exergue permet de se rendre compte d'une parole progressant par analogies et par redites, comme s'il fallait répéter, dire et redire sans cesse pour entendre ses propres mots, c'est-à-dire pour exorciser l'angoisse, et pour se faire entendre.

Cette tentation du répertoire-épuisement ou encore de l'épuisement du répertoire outrepassé très largement l'interrogatoire-répertoire qui, au moins dans le cas de S. et du domestique, désirerait s'en tenir à la mise en ordre des faits et des sensations et de ce fait, servir de garde-fou au matériau même de sa condition d'existence, la parole. Aussi ces processus de *listing* ne s'inscrivent pas pleinement dans l'espace du dialogue, dans la mesure où ils sont les productions isolées d'un personnage, et par leur aspect souvent litanique et rigoureux, peuvent même se présenter comme des obstacles à l'échange verbal.

2.1.3 Remise en question des notions de langage et de communication.

Dans l'ouvrage qu'il consacre à la communication en 1968, Michel Serres érige une parabole entre le personnage de Dom Juan et le principe même d'échange, qui se trouve au fondement de toute communication à proprement parler. Dom Juan se présente comme le *non exemplum* de l'attitude communicative, parce qu'il refuse le principe unificateur du don/contre-don. Criblé de dettes, bonimenteur et séducteur, il propose à ses créanciers un festin en lieu et place de sommes d'argent, et à ses amantes de belles paroles tenant lieu de sentiments. En créant un tel décalage, c'est-à-dire en n'échangeant pas équitablement et honnêtement, en s'attachant à « rompre la continuité égalitaire de la circulation de quelque chose en général »¹⁸⁰, c'est tout le processus de communication qui est piétiné. C'est sur ce donjuanisme moderne des personnages interrogés dans notre corpus que nous voulons à présent nous arrêter.

¹⁸⁰ SERRES, Michel, *La Communication*, Minuit, 1968, p. 241.

Comme on l'a mis en évidence dans le premier temps de la réflexion, l'activité dialogale 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, (« Peut-être le journaliste se fatigue-t-il d'entendre S. monologuer [...] »¹⁸¹) 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 Pinget,¹⁸² la part active de l'interlocuteur se trouve sinon mise à mal du moins extrêmement réduite, laissant place au flot de mots du domestique. Face à un tel débit de paroles, le journaliste ne peut qu'essayer d'interrompre S. qui s'éloigne perpétuellement de la question initiale :

Mais j'ai déjà raconté tout ça, s'interrompt S., je... Mais le journaliste dit que Non ou plutôt que Oui mais pas comme ça, que S. a mis tout ça est-ce qu'on peut dire à une sauce romanesque si le journaliste peut se permettre, que par exemple S. a fait du conducteur du cheval de main un jockey et que jamais un jockey ne brutaliserait comme ça un cheval [...] Que non, S. ne devait pas prendre ça pour une critique, le journaliste ne se le permettrait pas et que d'ailleurs c'était très réussi mais que c'était encore plus intéressant d'entendre raconter sans ces enjolivements (que S. ne prenne pas ce mot en mauvaise 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...¹⁸³

Deux points importants sont à remarquer dans ce passage ; le premier se situe dans le recadrage permanent du journaliste vis-à-vis de son interlocuteur, qui semble chercher un ton, un *modus* ou encore un style particulier dans le récit, le second résidant dans l'ironie palpable de l'instance énonciatrice vis-à-vis de l'attitude de l'*interviewer*. Se pose alors une question fondamentale : vouloir exercer un contrôle sur le ton et le choix des mots, est-ce encore faire acte de communication ? Le principe d'acceptation mutuelle semble rompu, ce que l'entité

¹⁸¹ JP, p. 269.

¹⁸² Voir par exemple la description du mobilier p. 182, ou encore des fermes près du château, p. 278.

¹⁸³ JP, p. 272.

narrative du roman de Simon note avec un sarcasme qui laisse deviner, en filigrane, l'expression d'un regret ou d'une frustration.

En cela, l'interrogatoire fait le procès de l'entreprise communicationnelle, en laissant l'interrogé s'enfermer dans une sphère qui lui est propre. Une seconde question, et pas des moindres, surgit alors: peut-il exister une communication sensée et authentique entre les différentes parties ou encore, le langage, par l'intermédiaire d'une entreprise de verbalisation, est-il en mesure de rendre compte d'un sujet ? Ce dernier est-il libre d'exprimer et de s'exprimer comme il l'entend ? A cela nous répondons par la négative, et l'*interview* de S. se présente comme un argument de taille. En effet, le journaliste est exaspéré car l'interrogé ne répond pas frontalement à la question première 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 »¹⁸⁴.

Comme l'écrit Maurice Blanchot, « Le dialogue est rare, et ne croyons pas qu'il soit facile, ni heureux. »¹⁸⁵ Précisons que si tout dialogue est tension vers la communication, avec plus ou moins de réussite, toute communication n'est pas nécessairement dialogue ; en effet, il y a par exemple entre Claire Lannes une manière de communication implicite que l'on peut qualifier de complicité, notamment parce que l'interrogateur s'intéresse à la jeune femme *a priori*, en ce qu'elle est le motif des trois interrogatoires consécutifs. Aussi, dans les textes de notre corpus la communication est-elle continuellement menacée, ne tenant qu'à un fil, qui n'est autre que la manière dont est conduit l'interrogatoire, et notamment en fonction des faits et gestes de l'interrogateur : « A ce moment, le magnétophone fait entendre un déclic et le journaliste lève une main en disant Arrêtez, arrêtez, la bobine... ».¹⁸⁶ Lorsque la bande enregistreuse touche à sa fin, il faut se taire.

L'entreprise communicationnelle se situe donc à un niveau élémentaire, qui

¹⁸⁴ *Ibid*, p. 259.

¹⁸⁵ BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, *op.cit.*, 1959, p.214.

¹⁸⁶ *JP*, p.276.

est précisément le niveau induit par le cadre du processus d'interrogatoire. Ainsi, et comme nous nous sommes attachés à le mettre en évidence, si les personnages interrogés parlent beaucoup, il ne s'agit pas de communication en tant que telle, prise dans sa pleine capacité, puisque leurs interlocuteurs ne reçoivent pas ces paroles avec bienveillance et ne se montrent pas disponibles à leur égard.

La problématique communicationnelle est différente dans *L'AA*, dont les failles semblent se situer davantage au niveau du langage de Claire Lannes, non pas relativement aux termes utilisés, qui relèvent d'un langage soutenu et sont tout à fait compréhensibles pour son interlocuteur, mais plutôt au niveau du délire verbal de la criminelle, que l'interrogateur s'efforce de tempérer :

- Voyez, je n'en sors pas. Tant pis. Je suis fatiguée maintenant. Mais c'est une fatigue qui me repose. Je suis très près d'être folle peut-être. Ou morte. Ou vivante. Qui sait ? / – *Parlons du livre que votre mari vous faisait lire à voix haute chaque soir, vous vous souvenez ?* / - Oui, il y a des années.¹⁸⁷

Cet extrait est ambigu et révèle la porosité de la frontière qui existe entre échange et rétention, car si l'interrogateur cherche à rétablir une communication qu'il sent échapper, c'est précisément par crainte de l'incommunicable potentiel des divagations de son interlocutrice. Ce faisant, il met en exergue la fragilité de la communication.

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 son incomplétude, révélant l'aspect problématique de toute interaction langagière, de telle sorte qu'il s'agit souvent davantage de sauver les apparences communicationnelles. Etre de parole, le personnage peut être bafoué si son interlocuteur l'accable d'un bâillon, si ce dernier se montre sourd, à l'image du domestique, bien que sa surdité ne soit que partielle et partiale, mais aussi et surtout de Marie-Thérèse Bousquet. En commettant un crime sur la personne de sa cousine sourde-muette, n'est-ce pas la communication biaisée et

¹⁸⁷ AA, p. 187.

nécessairement incomplète à laquelle Claire a voulu mettre fin ? Si le langage peut si aisément être réduit à néant, et consécutivement le sujet parlant avec lui, les personnages paroliers semblent bien frêles. Or derrière la parole, il y a la voix, organe puissant synonyme de projection vers l'extérieur qui permet au personnage de s'incarner de manière plus concrète et, définitivement, de se faire entendre.

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

A travers l'exercice permanent de la parole, on observe une mutation du personnage vers plus de concrétude, qui se définit véritablement en être de parole. Comme l'explique Robert Pinget, l'avenir, ou plutôt le devenir du domestique se joue uniquement dans l'interface de la parole : « L'interrogé de *L'Inquisiteur*, par exemple, ne s'élabore en tant que personne que par son discours. »¹⁸⁸ En ce sens, le langage se fait performatif, puisque dire, c'est exister, et la cousine infirme de *L'AA* est sans doute également morte de n'avoir pas su parler.

Si, comme on l'a vu, le personnage se définit d'abord par l'usage de la parole, celle-ci ne saurait avoir lieu sans un organe fondamental, l'organe vocal. En effet, la problématique de la voix qui porte, par opposition avec la voix intérieure qu'a largement exploité le courant de conscience, pensons à James Joyce ou à Virginia Woolf à qui les nouveaux romanciers reconnaissent pleinement leur tribut, mérite à présent de retenir notre attention. Il s'agit bel et bien, dans les romans en présence, de faire entendre la voix des personnages, parce que celle-ci est synonyme d'existence singulière, dans la mesure où elle est par définition on ne peut plus personnelle. Chaque individu possède effectivement une voix propre,

¹⁸⁸ RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, II*, UGE, 1972, p. 421.

avec ses flexions, son timbre, et ses intonations, de telle sorte qu'elle se présente comme une véritable composante identitaire.

Par la voix, le personnage prend une dimension sonore de taille qui l'ancre dans du pragmatique, voire du primitif, entendu comme premier terme de l'existence. Lorsqu'un enfant naît, son premier geste n'est-il pas d'émettre un cri ? Ne sont-ce pas les sons que l'on trouve à l'aube du langage articulé ? La voix a à voir avec un mythe des origines¹⁸⁹, en l'occurrence celui de l'existence du sujet. Dans *La Bande sonore*, Jean-Pierre Martin définit la voix comme « l'organe physique d'une parole. »¹⁹⁰ Au moyen de la voix, le personnage acquiert donc une dimension éminemment physique et organique qui lui confère une pesanteur considérable. Il 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 manifestation de la voix est centrale dans la problématique pingétienne : « Chez moi, le "personnage" ne se maintient que par sa voix. »¹⁹¹

Il s'agit dorénavant de voir comment s'effectue cette recherche de la vocalité, cette inscription de la voix dans le roman et 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, et puisqu'au cours d'un interrogatoire, il est précisément question de se faire entendre, de *clamer*, plus que son innocence, son existence. Cela constitue une véritable vocation.

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

Une mise au point terminologique s'impose, pour poursuivre la réflexion, entre les notions d'oralité et de vocalité, distinction qu'opère Julien Piat dans

¹⁸⁹ Voir BARTHES, Roland, « Le bruissement de la langue » in *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, 1984, pp. 99-102.

¹⁹⁰ MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Corti, 1998, p. 9.

¹⁹¹ « Voix », entretien avec Michel Crépu, *Esprit*, février 1983, pp. 8-14.

l'ouvrage qu'il consacre à l'expérimentation syntaxique des Nouveaux Romanciers¹⁹². On peut voir dans l'oral une verbalisation publique là où le vocal ramène le personnage à sa dimension éminemment sonore ; pour convoquer une illustration éloquente, un orateur prononce un discours oral alors qu'un chanteur lyrique fait des vocalises. Ainsi, une étude sur les sonorités vocales semble pertinente à mener afin de progresser vers la dimension charnelle du personnage.

L'auteur de *L'inquisiteur* ne s'en cache pas, ce qui l'intéresse avant toute autre chose, c'est de faire entendre les voix :

Un point de vue nouveau, une sensibilité moderne, une composition inédite se trouvent peut-être dans mes écrits mais je n'y peux rien. Que j'en prenne conscience au fur et à mesure que j'avance dans mon difficile métier ne change rien à l'affirmation que seule capte mon intérêt la *voix* de celui qui parle.¹⁹³

Cette voix qui parle, voilà ce qui intéresse Pinget, et plus encore, la révélation d'un ton propre (« Vous risquez plus que vous ne pensez en continuant sur ce ton »¹⁹⁴), intérêt qui peut fournir une explication à l'absence totale de ponctuation dialogale tout au long du roman. En effet, il ne s'agit pas de savoir qui dit *quoi* ou qui dit *quand*, mais bien qui dit *comment*, seul comptant le concert des voix, dièses et bémols à la clé. Fort symptomatiquement de la poétique pingétienne, le domestique s'insurge ouvertement contre la destruction de la voix lorsque celle-ci est consignée par l'écriture, ce qui est perçu comme une véritable aliénation : « Ça m'est égal ça m'est bien égal même ça me fait plaisir, tout ce fatras que mademoiselle tape sur sa machine c'est comme si ce n'était pas moi qui l'ai dit [...] »¹⁹⁵. En d'autres termes, lorsque la voix ne résonne plus, c'est l'authenticité de

¹⁹² 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.

¹⁹³ RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, I*, UGE, 1972, p. 313.

¹⁹⁴ *I*, p. 306.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 449.

l'être tout entier qui se dissout.

Dans le cas du roman de Duras, la problématique vocale est autre, puisque la voix de Claire Lannes semble sans cesse tomber dans l'évanescence : « Qu'est-ce que je viens de dire ? » demande-t-elle ainsi à son interlocuteur.¹⁹⁶ Elle semble ne pas accorder une grande importance à ce que la voix formule, aussi ne se souvient-elle pas des dires de cette dernière : « Quelques fois je tenais le vestiaire aux dîners de conseillers municipaux, je vous l'ai dit ? »¹⁹⁷ La criminelle est manifestement incapable de retenir les sons qu'elle produit. Cependant, si sa voix lui échappe, le primat du vocal n'en est pas moins affirmé, au nom du maintien de la communication et pour l'épaisseur du personnage, dont la voix est à entendre pleinement, y compris dans les interstices du non-dit et de l'évanouissement. En effet, dans les deux citations ci-dessus, la protagoniste cherche des renseignements sur sa propre voix, cherche à se rappeler sa voix, à se rappeler à sa voix. Voix volatile, oui, mais voix essentielle, ou plutôt existentielle. Claire Lannes sait indubitablement que la *phonê* en dit long : « Je sais quand les gens pensent que je suis folle ; je l'entends au son de la voix. »¹⁹⁸

Cette phrase de l'interrogée nous amène à présent à la thématique essentielle de l'entente, et par conséquent de l'oreille. A quoi bon la voix sans dispositif auditif pour la recevoir ? Comme l'explique Pinget, « Notre oreille est un appareil enregistreur bien aussi puissant que notre œil. »¹⁹⁹ Plus précisément, il s'agit moins d'entendre que d'écouter la voix, ainsi, lorsque Claire Lannes demande à l'interrogateur « Vous entendez ? »²⁰⁰, elle s'enquiert en réalité de savoir s'il l'a comprise, c'est-à-dire s'il a compris le signifié de sa voix. Elle explicite, par l'insistance, cette syllepse dans les tous derniers mots du roman : « Moi à votre

¹⁹⁶ AA, p. 182.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 194.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 169.

¹⁹⁹ RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, II*, *op.cit.*, p. 313.

²⁰⁰ AA, p. 192.

place j'écouterai. Ecoutez-moi. »²⁰¹ A la différence de l'entente, qui est une réception passive de la voix, l'écoute quant à elle nécessite une attention particulière pour la comprendre. En outre, si l'on utilise parfois les termes entendre et comprendre dans un lien étroit de synonymie, ce n'est pas en raison d'une étymologie commune, mais bien par dérivation figurative : ne pas entendre, c'est, dans cette acception, dépasser l'entendement, et donc ne pas comprendre. Lorsque Claire invective son interlocuteur de l'écouter, elle souligne dans le même temps la différence de résonance qui existe entre la parole et la voix : pour vraiment la comprendre, et donc l'entendre, il ne suffit pas de croire ses paroles, mais bien de porter une attention spécifique aux ondulations de la voix, qui est aussi un *infra* ou encore un *méta* langage.

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, son intériorité à son extériorité. 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, comme en témoigne dans ce passage la présence des parenthèses :

[...] comment se fait-il que vous ayez été dans la cavalerie 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'imaginiez pas... J'ai dit Non je n'imaginais pas Simplement j'aimais les chevaux... (air glacé qui parcourait les écuries s'engouffrant par des carreaux cassés balançant faiblement les ampoules électriques leur éclairage avare jaunâtre ne parvenant qu'avec peine dans les coins les plus éloignés [...])²⁰²

Elle appelle nécessairement, lorsqu'elle est extérieure, une écoute de l'interlocuteur or S. sait que le journaliste ne pourra pas entendre, c'est-à-dire comprendre, supporter de telles descriptions. Car l'écoute doit être motivée, sans

²⁰¹ *Ibid.*, p. 195.

²⁰² *JP*, p. 108.

cela elle ne peut exister pleinement et entraîne conséquemment la portée de la voix dans sa chute²⁰³. En d'autres termes, on n'entend pas sans le vouloir. Lors du colloque de Cerisy-la-Salle de 1971 consacré au Nouveau Roman, Jean Alter demande à Robert Pinget s'il faut voir une forme d'ironie dans le fait que le domestique soit sourd, et donc incapable d'entendre sa propre voix. Si l'auteur lui adresse une réponse en queue de poisson en disant qu'il n'a pas souhaité introduire d'ironie, mais qu'il ne sait tout simplement plus pourquoi le domestique est sourd, Alain Robbe-Grillet quant à lui souligne la relativité de cette surdité : « Il n'est pas sourd : il fait semblant, ou alors, c'est une surdité sélective. Ce n'est pas n'importe quoi qu'il entend mal, c'est une certaine catégorie de choses. »²⁰⁴ La surdité se fait le pendant du refus de comprendre.

Comme pour souligner le primat de la voix, la problématique consubstantielle de l'écoute revient comme un *leitmotiv* dans les textes de notre corpus.

Ce primat du vocal peut également être envisagé de manière symbolique, à travers la pratique de la répétition, qui se présente, au moins chez Duras et Simon, comme une esthétique. Les effets de redites, qu'il s'agisse, entre autres exemples, de la formule récurrente « Je l'ai déjà dit » du domestique, du « comment vivre avec la peur » qui s'efforce d'expliquer S. ou bien de la métaphore reparaissant de la menthe en glaise, peuvent ainsi être apparentés aux échos de la voix, qui ricoche dans l'espace de l'interrogatoire et enracinent ainsi les mots et les sonorités. De l'écholalie à l'*écho-logie*, de la bouche à l'oreille, il s'agit de faire résonner la voix et avec elle le personnage qui la fait surgir, qui l'incarne au sein d'un roman symphonique. Qu'importe si les protagonistes ne jouent pas la même partition.

²⁰³ C'est ce que s'applique à mettre en évidence Nathalie Sarraute qui, à la question *Vous les entendez ?*, répond par la négative.

²⁰⁴ RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, II*, op.cit., pp. 345-346.

2.2.2 La trace vocale ; marqueurs d'oralité.

Si nous avons insisté sur l'importance de la voix, il convient à présent de regarder de plus près sa matérialisation dans les trois romans de notre corpus. Se pose alors la question fondamentale de l'inscription de la dimension orale des propos au sein d'un matériau écrit. Comment se créent les effets d'oralité, ou encore, comment voir la voix ?

Donner à voir la voix est une priorité de premier ordre, comme en témoignent ces propos de Pinget : « [...] le langage non codifié, 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'intérêt. »²⁰⁵ Ces paroles condensent des notions capitales pour la création d'un « effet de voix »²⁰⁶, à savoir la non-codification du langage, l'expression d'une sensibilité et l'évolution de la syntaxe. On comprend ainsi que la tentative de transcription du parler oral doit, pour réussir, laisser de côté un certain nombre de règles traditionnelles de l'expression écrite. Dans l'essai « Conversation et sous-conversation », Nathalie Sarraute explique la nécessité d'un tel abandon à travers l'exemple du dialogue :

Mais ce dialogue qui tend de plus en plus à prendre dans le roman moderne la place que l'action abandonne, s'accommode mal des formes que lui impose le roman traditionnel. Car il est surtout la continuation au dehors des mouvements souterrains [...] Rien ne devrait donc rompre la continuité de ces mouvements, et la transformation qu'ils subissent devrait être du même ordre que celle que subit un rayon lumineux quand, passant d'un milieu dans un autre, il est réfracté et s'infléchit. Dès lors, rien n'est moins justifié que ces grands alinéas, ces tirets par lesquels on a coutume de séparer brutalement le dialogue de ce qui le précède. Même les deux points et les guillemets sont encore trop apparents [...] Mais plus gênants encore et plus difficilement défendables que les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets, sont les monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul,

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 312.

²⁰⁶ Voir PIAT, Julien, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon)*, op.cit., p. 204.

qui parsèment habituellement le dialogue ; ils deviennent de plus en plus pour les romanciers actuels ce qu'étaient pour les peintres, juste avant le cubisme, les règles de la perspective : non plus une nécessité, mais une encombrante convention.²⁰⁷

Il s'agit donc, à travers le dialogue et donc l'exercice de la parole, de rendre compte d'une sensibilité, cette sensibilité dont parlait également l'auteur de *L'Inquisiteur*. Or pour exprimer la personnalité sensible du sujet parlant, il faut sortir du carcan des conventions langagières et linguistiques, ce qui mène les nouveaux romanciers à se livrer, à travers la parole des personnages, à une « expérimentation syntaxique », pour reprendre la formule de Julien Piat, mais pas seulement. En effet, dans *Le Dialogue romanesque, style et structure*²⁰⁸, Sylvie Durrer distingue cinq marques d'oralisation : phoniques, prosodiques, sémantiques, lexicales et morphosyntaxiques. Ce sont principalement les deux dernières qui retiendront notre attention, car les plus représentées au sein de notre corpus. Regardons à présent de plus près comment se manifestent ces effets de voix, dans la conception et l'édification de la structure dialogale tout d'abord.

Dans le roman de Claude Simon, il faut noter l'absence de l'appareil typographique traditionnel du dialogue ; en lieu et place des tirets signalant un changement de locuteur, on trouve des majuscules qui n'obéissent à aucune règle de grammaire puisque n'étant pas précédées de point : « [...] et S. dit que Non c'était bien pire, et le journaliste Pire !, et S. dit qu'encore une fois si on n'a pas vécu soi-même une chose du même genre on ne peut pas s'en faire une idée Parce que, dit-il, tout semblait se dérouler dans une sorte de brouillard d'irréalité [...] »²⁰⁹ Ce faisant, Simon instaure une innovation syntaxique qui permet de créer une impression de continuité dans l'échange, en l'absence également de sauts de lignes et de retours à la ligne. Les propos s'enchaînent sans discontinuer, et ce en dépit des marques énonciatives telles que « dit S. » ou des verbes introducteurs de parole

²⁰⁷ SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, op.cit., pp. 104-105.

²⁰⁸ DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque, style et structure*, op.cit., pp. 42-43.

²⁰⁹ JP, p. 262.

- « le journaliste dit que »- qui, intégrés dans le corps du dialogue, ne créent pas de nette rupture, et participent de l'effet de progression ininterrompue.

C'est en lecteur de Sarraute que Robert Pinget semble construire le dialogue qu'est *L'Inquisiteur*. Comme pour *Le JP*, l'absence presque totale de tirets et guillemets instaure l'effet de voix et dépoussière les conventions dialogiques, pour ménager de l'espace à l'expansion de la parole vive, tout comme le fait celle des fameux « dit-il » tant décriés par l'auteur de *L'Ere du soupçon*. Les deux interlocuteurs répliquent successivement, leurs paroles respectives se supportant en elles-mêmes et pour elles-mêmes, sans ponctuation tutrice, de sorte que se crée véritablement l'impression d'une parole en liberté, impression encore accentuée, rappelons-le, par l'absence de narrateur.

Il en va autrement dans le texte durassien, puisque les conventions typographiques du dialogue y sont respectées à la lettre, exception faite des marqueurs d'énonciation²¹⁰, ce qui est tout à fait logique en l'absence de narrateur, et même plus encore dans la mesure où les italiques sont là pour identifier d'emblée le locuteur. Ainsi, dans *L'AA*, les effets d'oralité proviennent d'ailleurs que de la structure dialogale, et notamment de l'abondance d'une ponctuation sèche, qui hache les propos, figurant le caractère découpé des paroles de Claire Lannes, mais aussi les respirations : « - Je pense au jardin. C'est loin. C'est doux. C'est fini. Et Pierre qui va au bureau. »²¹¹ Les nombreuses anaphores s'inscrivent également en faux contre l'académisme de l'écrit qui les bannit, et attestent d'une parole spontanée, comme par exemple lors de l'interrogatoire de Robert Lamy, le cafetier répétant le mot « crime » à onze reprises en l'espace de cinq pages²¹². La syntaxe des questions crée elle aussi le style oral, avec notamment l'ellipse des pronoms, ce qui allège la tournure mais aussi la tonalité : « Vous le pensez vraiment », ou encore

²¹⁰ Comme suggéré plus haut, nous désignons par ce terme les incises et les verbes introducteurs de parole.

²¹¹ *AA*, p. 170.

²¹² *Ibid.*, pp. 17-21.

« La maison était très calme ? »²¹³

Si Claire Lannes emploie le terme « chiper »²¹⁴ à la fin de son interrogatoire, l'oralité induite par le registre familier ne se situe pas au niveau lexical, contrairement à *L'I*, où les inventions terminologiques du domestique agissent en faveur de l'effet d'oralité, le personnage répétant simplement ce qu'il a entendu. Son approche du langage est d'abord phonétique, ce qui dit en soit le primat accordé à la voix. S'il use également de termes vulgaires, - « foutaise » à la page 450 ou encore « chinoiseries » par exemple, à la page 451 - la matérialisation de la voix se fait surtout au niveau syntaxique, avec notamment des incorrections : « [...] ça m'arrive et de dire mon avis et de tirer les conséquences malgré que je sais que tout est de la foutaise [...] »²¹⁵, mais aussi une véritable abondance des propositions subordonnées relatives, qui traduisent une parole immédiate, qui ne pense pas à faire élégance. La quasi absence de ponctuation donne à voir un véritable flot de paroles, une voix qui cherche et qui se cherche, empruntant des détours et des circonvolutions, dans un tâtonnement de principe qui n'est pas celui de la rigidité de l'écrit. Les nombreux *errata* du domestique sur ses propres mots, traces d'une parole qui se reprend et se corrige, abondent également dans ce sens.

On remarque au cours de l'interrogatoire de S. la surreprésentation des points de suspension, synonymes d'une parole qui s'interrompt et qui, loin d'être cousue de fil blanc, s'établit *hic et nunc*, ses nombreux évanouissements n'étant sans doute pas à interpréter comme des extinctions de voix, mais bien comme la marque d'une parole vivace et tournoyante, loin d'une quelconque monotonie. Les effets d'empilement et de juxtaposition, notamment dans la description, apparaissent comme les preuves d'une parole en formation, de telle sorte que S., mais aussi le domestique ou les interrogés de *L'AA*, semblent incarner la poétique de Pinget, que ce dernier explicite lors du colloque de Cerisy-la-Salle : « Une chose

²¹³ *Ibid.*, p. 109.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 194.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 194.

est certaine, c'est que jamais au début je ne sais ce que je vais dire. »²¹⁶

Dans la mesure où l'oral, dont nous avons mis en évidence les manifestations dans la lettre des textes en présence, exprime une sensibilité, et donc un être singulier, c'est la part intime de celui-ci qu'il tend à découvrir, à condition pour cela que la parole fasse imploser toute forme de *codex*. Ainsi, la voix de Claire Lannes trahit déjà une part de sa folie, point sur lequel nous reviendrons plus tard. Si l'on peut dire avec Jean-Pierre Martin qu'au XX^{ème} siècle, « se faisant récit-parlerie, la langue du roman se veut plus que jamais théâtre des voix et représentation des langages »²¹⁷, il nous faut ajouter que ce faisant, elle est aussi révélatrice de l'individu, ou plus exactement de l'individualité²¹⁸. De plus, ces « effets de voix », qui s'appliquent à restituer la dimension vocale du personnage, lui confèrent dans le même temps une part organique, si bien que le personnage jouit d'une présence quasi physique, puisqu'émanant d'un organe, la voix ne saurait être séparée du corps, et qu'il s'est précisément agit, pour les nouveaux romanciers, de donner corps à la voix, selon l'expression consacrée.

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

La nature des rapports entre le corps et la voix est complexe et ne saurait être univoque, aussi deux positions tendent à se faire face : soit la voix est une production du corps qui permet de s'émanciper de celui-ci, envisagée comme une résonnance *extra* corporelle, soit au contraire elle est définitivement collée au corps par essence, ne pouvant être appréhendée sans sa dimension organique. Il nous

²¹⁶ RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, II*, *op.cit.*, p. 314.

²¹⁷ MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, *op.cit.*, p. 42.

²¹⁸ Voir *Le Robert*, *op.cit.*, p. 899. L'individu désigne un être dans son unité indivisible, c'est un terme générique pour distinguer un sujet parmi d'autres. L'individualité quant à elle désigne l'ensemble des caractères par lesquels une personne diffère des autres ; elle a à voir avec l'originalité, la particularité de chacun.

semble nécessaire, à ce stade de notre raisonnement, de dépasser cette apparente dichotomie, en envisageant la voix hors-corps non pas comme un absolu, mais bien comme une ultime insistance sur le primat de la voix en ce qu'elle dit et représente le sujet parlant. Dans la perspective qui est la nôtre, la désincarnation de la voix grâce à l'usage de la technique, et notamment du magnétophone ne dit pas la supériorité de la voix sur le corps, comme pourrait le faire une dialectique d'inspiration platonicienne²¹⁹, mais affirme l'importance de la première en rendant hommage à ses propriétés essentielles.

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. Un détour par l'étymologie permet de mettre en évidence les fonctions de cet appareil : du latin *magneticus*, « de la nature de la pierre d'aimant »²²⁰, il est donc un objet qui retient la voix, - la *phonê* -, allant ainsi à rebours de sa nature évanescence. Comme le greffier fixe les mots par le *medium* écrit, le magnétophone greffe les paroles dans une forme d'atemporalité.

La problématique de l'enregistrement de la voix est annoncée dès les premiers mots du roman de Duras : « Tout ce qui est dit ici est enregistré »²²¹. Lors de l'interrogatoire de Robert Lamy, c'est en fait la bande magnétique qui parle et avance au fil des pages, livrée telle quelle, rapportant les propos des différents protagonistes présents au café *Le Balto* le soir du treize avril. Cette fidélité²²² de l'enregistrement qui tourne est encore soulignée par les commentaires que fait le cafetier au fur et à mesure de l'audition de la bande :

²¹⁹ Voir PLATON, *Phédon*, Flammarion, 1999. Sur la séparation entre l'âme et le corps.

²²⁰ BLOCH, Oscar, VON WARTBURG, Walther, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, PUF, 2002, p. 382.

²²¹ *AA*, p. 9.

²²² *Ibid.*, p. 9 : « Cette bande rapporte fidèlement tous les propos tenus au Balto pendant cette soirée mais elle est aveugle et on ne voit rien à travers ce qu'elle dit. »

- Vous me permettez de remettre ça ? Allez-y, monsieur Robert. / - Vous ne devez pas souvent payer les notes, monsieur. Nous, vous savez, on ne refuse pas. / - Allez, on n'y pense plus. / - Pierre était accablé. Alfonso s'est calmé. Il est venu près de Pierre, il lui a mis la main sur l'épaule. Claire ne bougeait pas, debout, elle les regardait.²²³

L'emploi de l'imparfait et du passé simple crée une rupture avec l'enregistrement, tout comme la disposition des propos dans l'espace de la page, ceux du présent de l'interrogatoire se situant proche de la marge, et ceux retranscrits par l'écoute de la cassette au centre. Avec l'enregistrement, les voix défilent, et les interventions de Robert Lamy ne peuvent rien y faire, qui écoute sa propre voix en même temps que celle des autres, qui pourrait l'écouter à l'infini, il suffirait pour cela de rembobiner. C'est en cela que le magnétophone se distingue d'une autre invention technique médiatrice de voix, le téléphone, dont on connaît la fascination qu'éprouvait Proust à l'égard de cette machine capable de faire entendre la voix sans voir le corps, fascination exprimée dans cet extrait du troisième tome de la *Recherche*, lorsque le narrateur téléphone à sa grand-mère mourante :

Comme nous tous maintenant, je ne trouvais pas assez rapide à mon gré, dans ses brusques changements, l'admirable féerie à laquelle quelques instants suffisent pour qu'apparaisse près de nous, invisible mais présent, l'être à qui nous voulions parler, et qui restant à sa table, dans la ville qu'il habite (pour ma grand-mère c'était Paris), sous un ciel différent du nôtre, par un temps qui n'est pas forcément le même, au milieu de circonstances et de préoccupations que nous ignorons et que cet être va nous dire, se trouve tout à coup transporté à des centaines de lieues (lui et toute l'ambiance où il reste plongé) près de notre oreille, au moment où notre caprice l'a ordonné. Et nous sommes comme le personnage du conte à qui une magicienne, sur le souhait qu'il en exprime, fait apparaître dans une clarté surnaturelle sa grand-mère ou sa fiancée, en train de feuilleter un livre, de verser des larmes, de cueillir des fleurs, tout près du spectateur et pourtant très loin, à l'endroit même où elle se trouve réellement. Nous n'avons, pour que ce miracle s'accomplisse, qu'à approcher nos lèvres de la planchette magique et à appeler - quelquefois un peu trop longtemps, je le veux bien - les Vierges Vigilantes dont nous entendons chaque jour la voix sans jamais connaître le visage, et qui sont nos Anges gardiens dans les ténèbres vertigineuses dont elles surveillent jalousement les portes ; les

²²³ AA, p. 40. Nous soulignons ce qui, dans le roman, n'apparaît pas à droite de la page mais au centre.

Toutes-Puissantes par qui les absents surgissent à notre côté, sans qu'il soit permis de les apercevoir: les Danaïdes de l'invisible qui sans cesse vident, remplissent, se transmettent les urnes des sons; les ironiques Furies qui, au moment que nous murmurions une confidence à une amie, avec l'espoir que personne ne nous entendait, nous crient cruellement : «J'écoute» ; les servantes toujours irritées du Mystère, les ombrageuses prêtresses de l'Invisible, les Demoiselles du téléphone!²²⁴

Ce qui fascine le jeune Marcel, c'est le phénomène de présence-absence que produit l'invention de Graham Bell, sa grand-mère existant alors, l'espace de quelques instants, par sa seule voix. Cependant, lorsque l'on raccroche le téléphone, la voix s'évanouit et en ce sens, il est pour ainsi dire une médiatisation immédiate, tandis que le magnétophone permet de dépasser cette immédiateté en faisant durer la voix dans le temps. On comprend le rôle primordial qu'il joue au cours d'un interrogatoire, puisqu'*a contrario* du domestique qui revient sans cesse sur ses propos, avec le magnétophone, ce qui est dit est dit, une fois pour toutes. Aussi dans *L'AA* l'écoute d'enregistrements réalisés au préalable permet de faire progresser l'enquête, car le magnétophone n'est pas seulement support de la voix et du son, il l'est également, et consécutivement, du contenu des propos et de la mémoire. 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, de sorte que le personnage atteint ce que l'on peut nommer une persistance vocale. Ce n'est pas par hasard que le magnétophone se présente comme un motif récurrent dans le champ du Nouveau Roman, qui porte au pinacle la voix comme essentiel de l'être, Beckett et Pinget s'adonnant également à la composition de pièces radiophoniques.²²⁵

Dans *Le JP*, le rôle du magnétophone est de premier plan, de telle sorte qu'il devient un troisième personnage de l'interrogatoire, voire même son entité

²²⁴ PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes*, Gallimard, 1922, pp. 302-303.

²²⁵ Voir *La Manivelle* (Robert Pinget), *Cendres* (Samuel Beckett) ou encore *Tous ceux qui tombent* (Samuel Beckett). Pensons également au motif de l'enregistrement dans *La Dernière bande* (Samuel Beckett), pièce en un acte pour personnage et magnétophone.

fédératrice. En effet, c'est lui qui impose le rythme de l'*interview*, en véritable chef de chœur, notamment lorsqu'il s'agit de changer les cassettes. Cependant, c'est surtout le rapport de S. à l'instrument qui est lourd de sens, et la manière dont il appréhende l'objet, entre méfiance et admiration :

Vous permettez qu'on enregistre ? Sans attendre ma réponse il avait déjà sorti de sa mallette un petit magnétophone qu'il a examiné avant de le poser entre nous sur le coin de la table. J'ai dit Je n'aime pas beaucoup cet instrument. Je n'ai pas le don de parole. C'est même sans doute pourquoi j'écris, je... Il a dit On arrangera tout ça, c'est simplement comme aide-mémoire, après je...²²⁶

Puis quelques pages plus loin :

De nouveau je me demandai ce que tout ce que je lui racontai là pouvait bien représenter pour lui. Puisqu'aucune montre ne peut revenir en arrière. Il y avait seulement le magnétophone qui pouvait. Quoi que ce ne fût pas exactement ma voix...²²⁷

A travers ces propos, l'*interviewé* met en évidence les capacités de rétention de l'instrument, pouvant *retro* activer la voix ou encore suppléer les lacunes de la mémoire, mais il énonce également l'étrangeté que procure le fait d'entendre sa propre voix, expérience que seul permet le magnétophone. Entendre « le grain de la voix », ses sonorités, tenter de se reconnaître à travers elle, à travers une tessiture particulière. « [...] l'enregistrement parce qu'il permet la répétition [donne] à l'expérimentateur les moyens de suivre et de comprendre les textures de la voix. », écrit Claude Coste²²⁸. Or qu'est-ce que la texture de la voix sinon une marque identitaire forte ? « - C'est Claire », dit Robert Lamy lorsqu'il reconnaît la voix de la jeune femme, ou plus précisément lorsqu'il reconnaît la jeune femme à sa

²²⁶ JP, p. 79.

²²⁷ *Ibid.*, p. 83.

²²⁸ COSTE, Claude, « Voix du corps », in *Chemin faisant*, Revue franco-japonaise, numéro 1, Seizan-Sha, Kyoto, 2008, p. 41.

voix. C'est clair.

A travers l'usage du magnétophone, c'est une quasi sacralisation de la voix qui se dessine, en ce sens que son primat comme essentialité de l'individu est plus que jamais affirmé. Désincarnation de la voix, lorsqu'elle tourne, la bande magnétique est dans le même temps et contre tout paradoxe, affirmation de la dimension organique de l'être, qui a dû être un corps pour donner de la voix. En outre, c'est une véritable ontologie de la voix que nous souhaitons mettre en évidence ici, voix sacrée, voix du corps, mais surtout voix d'un personnage dont l'existence phonique, et consécutivement physiologique, lui confère une pesanteur considérable. Nous sommes bien loin du personnage tel que l'avait conçu Robbe-Grillet en 1961, puisque les momies, contrairement au domestique, à S. ou aux interrogés de L'AA, n'ont ni corps ni voix, simples cadavres embaumés.²²⁹

2.3 L'éloquent éclatement du *logos*.

Dans le second temps de notre réflexion, nous avons mis en évidence l'omniprésence de la parole au sein de notre corpus, parole portée par un être qui se définit d'abord comme un *homo loquens*²³⁰ dont la voix porte considérablement, de telle sorte que le *logos* se présente comme la pierre de touche d'un personnage fort. Il s'agit à présent de mener une analyse sur ce *logos* des personnages, envisagé dans ces deux principales acceptions.

D'une part, 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

²²⁹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit., p. 26. Le personnage y est envisagé comme « une momie à présent ».

²³⁰ Expression que l'on trouve sous la plume de Claude Hagège in *L'Homme de paroles*, op.cit., p. 9.

langage donné qui puisse être entendu par un *alter ego*, un sujet utilisant le même code langagier. Il désigne d'autre part l'intelligence et la rationalité, ou, en d'autres termes, la capacité d'agir et de s'exprimer avec raison et logique et, par extension, de raisonner. 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 son sens premier. Il convient ici de mettre en évidence ce que nous appelons l'éclatement du *logos*, qui révèle une nouvelle caractéristique du personnage, celle d'un être en relief, et plus exactement en présence propre. Qu'il s'agisse des interrogés de L'AA, du domestique ou de S., ils font du langage un usage tout à fait personnel, phénomène qui s'érige sinon en principe du moins en symptôme de la nécessité de s'approprier le *logos* si celui-ci veut avoir une chance de dire l'être derrière les mots ou, pour reprendre la terminologie saussurienne, de gommer le signifiant au profit du signifié. Or force est de constater que le processus d'appropriation du langage, qui se situe davantage du côté de l'instinct que de l'entreprise consciente, conduit à l'implosion des règles relatives au *logos*. Se produit alors un éclatement du langage, qui, cessant d'être fluide et logique donne de la profondeur à celui qui le prononce, dans la mesure où notre hypothèse est la suivante : l'atomisation du langage est proportionnelle à la complexité de l'individu.

De plus, le personnage gagne en épaisseur dans la mesure où sa parole nous est donnée *ex abrupto*, c'est-à-dire dans le présent et l'immédiateté de l'interrogatoire, de telle sorte que se crée un effet de simultanisme de la parole, qui lui procure une impression de présence forte. Nous verrons enfin que la dislocation de la parole traduit logiquement celle de la pensée, en raison de leur lien fort sur lequel nous insisterons, d'une pensée active, en train de se faire, en mutation permanente, de sorte que l'être parlant est aussi un être pensant, incarnant ainsi la synthèse des *logoï*, l'action conjointe de la parole et de la pensée constituant, comme le rappelle Claude Hagège²³¹, le propre de l'homme.

²³¹ *Ibid.*, p. 13.

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 comme nous l'avons mentionné ci-dessus 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.

Tout d'abord et avant d'entrer dans la syntaxe à proprement parler, notons que le domestique de *L'I* s'exprime au moyen de phrases surchargées, si bien que le sens s'y perd parfois, et il lui arrive fréquemment de ne pas terminer ses phrases : « Qu'est-ce que j'en sais moi un employé ou une vendeuse ou le patron allez savoir à moins que »²³². 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 Barbouse 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 journaux [...]²³³

Les propositions se heurtent les unes aux autres, d'autant plus que les conjonctions de coordination sont extrêmement rares, créant ainsi un phénomène de juxtaposition conduisant à un véritable débordement : « [...] cette pauvre demoiselle d'après Riquet Morgione venait de la laisser tomber elle s'était figurée que c'était sérieux il fallait être folle quand on connaît Morgione [...] »²³⁴. Dans cet exemple, la mise sur le même plan syntaxique des deux noms propres crée un

²³² *I*, p. 76.

²³³ *Ibid.*, p. 211.

²³⁴ *Ibid.*, p. 422

flottement sémantique, au moins dans un premier temps, puisqu'on ne peut définir d'emblée s'il est question d'une seule et même personne, - Riquet Morgione - , ou de deux individus, Riquet et Morgione. Les répétitions en chiasme, que l'on trouve nombreuses, participent elles aussi de ce désordre à l'œuvre : « [...] je n'aurais pas refusé ça c'est sûr au début, au début je n'aurais pas refusé [...] »²³⁵

L'usage de la ponctuation dans *Le JP* est également bien particulier, dans la mesure où celle-ci est absente là où l'on pourrait l'attendre. Ainsi, l'utilisation fréquente des paroles rapportées et du style indirect libre n'est induite que par un verbe au sémantisme annonciateur : « J'ai dit Vous savez on s'y fait [...] »²³⁶ L'usage des majuscules est irrégulier et indique la retranscription des paroles par S.²³⁷, si bien que se crée un entre-deux entre style direct et style indirect libre, preuve de l'éclatement à l'œuvre car rupture de l'unité logique. Un passage du roman semble se dresser en emblème de la structure des propos de l'interrogé : « 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 [...] »²³⁸ Entre phrases averbales, (« Pas la faim. La fatigue. »)²³⁹ structures quasi stichomytiques (« Ne m'accablez pas. De toute façon, ça n'a pas duré longtemps. Cinq minutes à peu près. Ou moins que ça. »)²⁴⁰ mais aussi étendue remarquable de la phrase dont on a l'impression qu'elle ne s'évanouira jamais car sans cesse relancée et poussée plus avant, par la description la plupart du temps, le langage de S., porte les stigmates d'une explosion, placée notamment sous le signe de l'hétérogénéité et de la diversité linguistique.

²³⁵ *Ibid.*, p. 270.

²³⁶ *JP*, p. 80.

²³⁷ Voir 2.2.2

²³⁸ *JP*, p. 83.

²³⁹ *Ibid.*, p. 289.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 292.

Dans le cas de Claire Lannes, la dislocation du *logos* est d'abord 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 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.²⁴¹

On peut également déceler dans les propos de la criminelle les traces d'un démantèlement du *logos* en raison de leur extrême simplicité. En effet, la sobriété syntaxique de ses phrases place Claire Lannes aux limites du langage en mettant à mal la complexité de celui-ci, et cette simplification outrancière démantèle le *logos* comme mythe. Les propositions subordonnées sont rares dans ses propos, qui consistent majoritairement en phrases simples : « - C'était une cousine à moi. Elle était sourde et muette de naissance. Il avait bien fallu lui trouver quelque chose à faire. Le travail de la maison lui plaisait. Elle était très forte. Elle était toujours contente. »²⁴² La surreprésentation des pronoms personnels participe de cet effet de simplicité, le langage de la jeune femme prenant alors des allures enfantines. Ceci étant, le désordre du langage ne se situe pas uniquement au niveau de sa simplicité, mais également au cœur même de la syntaxe. On remarque ainsi la présence fréquente d'incises (« Mais comment éviter, vous et moi, qu'il y ait du sang ? », « Si des recherches sont faites dans la maison, n'oubliez pas de dire que le sens des portes – quand on descend l'escalier- n'a jamais été bon. »²⁴³), qui témoignent d'un langage qui ne parvient pas à se structurer chronologiquement. De plus, les personnages de L'AA, tant Robert Lamy que Pierre et Claire Lannes, usent et abusent de la structure phrastique de la dislocation, qui consiste en une rupture de la linéarité d'une phrase en déplaçant un de ses éléments et qui, comme son

²⁴¹ AA, p. 148.

²⁴² *Ibid.*, p. 137.

²⁴³ *Ibid.*, p. 186.

appellation l'indique, *disloque* le propos. Ainsi, la locution adverbiale se trouve fréquemment rejetée en fin de phrase, -« Ensuite, ça a été fini, tout à fait »²⁴⁴ - tout comme l'adjectif : « - Comme vous voudrez. Plutôt juste. Mais aussi, injuste. »²⁴⁵

Avec le discours des personnages en présence, nous sommes bien loin des conventions syntaxiques d'usage, mais cela n'est plus à prouver, d'autres s'en étant chargés avec *brillo*.²⁴⁶ Ceci étant, il est important de noter que le bouleversement de la syntaxe et avec elle du *logos* est d'abord à envisager sur le mode de l'éclatement, qui traduit une complexité de pensée et le plus souvent une pensée en marche.

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, qui affirme par sa parole une présence palpable, ce dernier semblant déclarer haut et fort : je suis là, ici et maintenant. Se met alors en place un « effet de réel »²⁴⁷ puisque le langage se donne sans médiation corrective, avec une grande franchise. Pour Barthes, « l'effet de réel » consiste en un réalisme pris pour lui-même, c'est-à-dire la représentation d'un réel autosuffisant qui n'a pas de visée fonctionnelle. Il s'agit de signifier le réel, non son contenu mais bien une catégorie, de sorte que le référent est plus important que le signifié ; ainsi, lorsque Flaubert insère dans la description de l'intérieur de Félicité un baromètre, ce baromètre ne dit rien d'autre que : je suis le réel, se présentant ainsi comme la marque du réalisme. Il en va de même pour les propos des personnages de notre

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 97.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 137.

²⁴⁶ Voir PIAT, Julien, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman* (Beckett, Pinget, Simon), *op.cit.*

²⁴⁷ Selon la formule barthésienne in BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV, op.cit.*, pp. 179-187.

corpus dont les paroles chahutées, nous l'avons vu, affirment leur présence avant toute autre chose. Leur intérêt dénotatif est moins important que leur connotation du réel, livré à brûle-pourpoint et en toute spontanéité, créant ainsi cet « effet de réel », comme si le réalisme était de faire dire au réel, et, le cas échéant, à la parole : j'existe. Aussi, dans notre perspective, le rejaillissement de la réalité s'entend aussi comme un effet de présence. L'immanence manifeste de l'éclatement engendre une impression, pour le lecteur, de simultanéité des propos exprimés, la parole des personnages semblant être délivrée telle quelle. Il nous faut encore ajouter que 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 une forme d'épaisseur et même d'eccéité à ces derniers, deux caractéristiques convergentes vers une dimension éminemment consistante du sujet, qui gagne encore en chair et en os.

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 »²⁴⁸. Même procédé chez l'interrogé du *JP*, dont la parole, immédiate et réflexive, revient sur elle-même sur le mode de la modulation et donc de la correction, comme en témoigne ici la conjonction « ou » associée à l'adverbe « plutôt » : « Le lendemain ou plutôt la nuit suivante, en battant en retraite, nous les avons revus. Ou plutôt ce qu'il en restait. »²⁴⁹

Les nombreux accidents lexicaux produits par le domestique²⁵⁰, que ce soient des mauvaises coupures (« la pendicite »), des assimilations (« orvaires », « finigrane »), des métathèses (« bibloquet ») ou des phénomènes de contamination (« astronomie »), participent de l'effet de réel en donnant à voir une

²⁴⁸ *I*, p. 139.

²⁴⁹ *JP*, p. 99.

²⁵⁰ Voir à ce sujet LIEBER, Jean-Claude, « Le procès du réalisme » in *L'Inquisitoire*, *op.cit.*, p. 505.

parole brute comportant son lot d'aspérités. A travers ces erreurs, c'est non seulement un pan de la personnalité du domestique qui se révèle, au moyen d'un idiolecte notamment, mais c'est aussi une parole qui s'auto-désigne en imposant sa présence ici et maintenant, en toute impulsivité, l'erreur se présentant comme le symbole d'une parole brute. L'emploi d'adages populaires qui versent souvent dans la vulgarité renforce encore l'effet réaliste (« comme disait ma mère quand le panier démange le bonnet dérange ») puisque dans l'immédiateté du langage, l'écart pluriel qui sépare *a priori* le domestique de l'interlocuteur se résorbe considérablement. En effet, loin de toute forme de décence verbale, l'interrogé n'adopte pas les tournures hypercorrectes de son interlocuteur comme le voudrait l'usage, et la cohabitation de ces deux niveaux de langue engendre un climat de naturel dans le discours. Par l'usage de la parole immédiate, les frontières sociales et linguistiques sont abolies, et ce comportement langagier rapproche également le domestique du lecteur, le registre familial qu'adopte le vieil homme instaurant une forme de proximité, en grande partie due à l'humilité qui s'en dégage. Dans le cas de *L'I*, l'effet de présence du domestique se fonde donc sur une promiscuité verbale trouvant elle-même sa source au sein d'une parole non différée.

On peut à présent aller plus loin et affirmer que ces effets de présence nous plongent en plein réalisme, dans la signification que lui a donné Robbe-Grillet, c'est-à-dire qui se détourne du détail vrai, et du vérisme en général pour constituer une réalité subjective²⁵¹, propre à l'individu, et en l'occurrence celle d'une existence immédiate au moyen d'une parole qui l'est tout autant. Pour reprendre la terminologie heideggérienne, les personnages se présentent véritablement comme des être-là, comme des réalités humaines, en raison même du réalisme de leur mode de présence.

Dans *L'AA*, ce phénomène apparaît peut-être plus nettement encore dans la mesure où, comme cela est annoncé dès l'incipit, il s'agit précisément d'une mise en présence, pour reprendre la terminologie policière, mise en présence du lecteur, des paroles des différents protagonistes et du récit à faire :

²⁵¹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit., pp. 138-139.

*C'est donc vous qui devez mettre le livre en marche. 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. / - La différence entre ce que je sais et ce que je dirai, qu'en faites-vous ? / - Elle représente la part du livre à faire par le lecteur. Elle existe toujours.*²⁵²

A travers ces propos, c'est le simultanésisme entre la parole des personnages et le livre à faire qui est affirmé, ou, en d'autres termes, l'établissement progressif du sens au fur et à mesure que les langues se délient. C'est dans la spontanéité des paroles de Robert Lamy, Pierre et Claire Lannes que le lecteur peut exercer son activité herméneutique. Intervient alors une coprésence entre le lecteur et le personnage, qui sont invités à évoluer dans le même espace-temps. Pour synthétiser, si le personnage de Claire Lannes jouit d'un effet de présence, c'est donc non seulement en raison de l'honnêteté de sa parole, qui donne l'illusion d'être livrée dans le moment même de la lecture, mais aussi parce que cette parole appelle une co-construction sémantique de la part du lecteur qui est avant tout une mise en présence de deux subjectivités.

Ceci étant, l'effet de présence, et donc de réel, des personnages peut également être envisagé de manière beaucoup plus concrète au sein même de leurs propos. En effet, si l'immédiateté de leur parole leur fait affirmer qu'ils sont là, leur contenu dit aussi qui ils sont, dans la mesure où leur identité s'y trouve distillée. Assez symptomatiquement, les interrogatoires de Robert Lamy et de Pierre Lannes s'ouvrent sur des demandes de déclinaison de leur identité respective, selon le *modus operandi* traditionnel des auditions de témoins : « *Vous voulez bien dire qui vous êtes ?* / - Je m'appelle Robert Lamy. J'ai quarante-sept ans. J'ai repris le café Le Balto à Viorne il y a huit ans. », « - *Vous voulez bien dire qui vous êtes ?* / - Je m'appelle Pierre Lannes. Je suis originaire de Cahors. J'ai cinquante-sept ans. Je suis fonctionnaire au ministère des Finances. » Nom, âge, profession, et même origine, voilà de quoi arrêter un tant soit peu le personnage, loin du désir nécessaire

²⁵² AA, *op.cit.*, pp. 9-10.

d'anonymat prôné par Nathalie Sarraute²⁵³ des années auparavant. Les deux hommes interrogés en disent beaucoup sur Claire Lannes, tout comme elle-même en dit long sur son être. Nous sont ici divulgués son passé, sa folie, ses habitudes, mais aussi ses traits de caractère : « Je dis que j'ai un caractère à ne pas supporter que les gens mangent et dorment bien. C'est tout. C'aurait été une autre qui aurait dormi ou mangé comme elle je ne l'aurais pas supporté mieux. »²⁵⁴ De la même manière, S. parle très largement de lui, via son passé, tout comme le domestique distille ça et là des informations le concernant : si on ignore jusqu'au bout son nom et son âge, on sait qu'il est veuf, qu'il a perdu enfant, ou encore qu'il a une sœur, entre autres exemples. Il ne s'agit pas ici de lister tous les renseignements glanés sur les personnages au fil des romans, mais de mettre en évidence le fait que le personnage se dit au moyen de la parole, de sorte que la parole-présence se fait aussi parole-présentation. Le *logos* fait présence en faisant les présentations et en créant l'impression d'être là, mais aussi en représentant - c'est-à-dire en donnant à voir - la voix.

La parole des personnages parlants embrassant l'illusion d'être livrée telle quelle, c'est-à-dire d'emblée, ce sont tous les rouages de l'effet de présence qui s'activent. Or à travers l'être qui dit et qui se dit immédiatement se trouve au-delà des mots, la présence de la pensée ou plus exactement la pensée en présence. Il ne relève pas du hasard que Robert Lamy déclare « Je pense devant vous en ce moment »²⁵⁵, signifiant par là je pense en parlant et affirmant dans le même temps les correspondances fondamentales de la parole et de la pensée.

²⁵³ Notamment in *L'Ere du soupçon*, *op.cit.*, p. 11.

²⁵⁴ AA, p. 148.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

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 à la fois une dimension langagière et une dimension intellectuelle, les deux étant absolument dépendantes, leur union étant d'emblée contenue dans ce terme même de *logos*. Aristote insistait déjà sur cette double dimension en différenciant le *logos* de la *phonê*, plaçant le premier du côté de l'entendement, et donc de l'homme, et la seconde du côté de l'instinct premier, tout aussi accessible à l'espèce animale²⁵⁶. Le *logos* permet d'énoncer des concepts et des valeurs abstraites et se situe ce faisant au-delà de la simple faculté de communication dont jouit également la *phonê*. C'est parce qu'il manie le *logos*, la faculté des idées et de les transmettre à autrui que l'homme est par nature politique. En être de *logos*, le sujet est autant être parlant que pensant, l'une et l'autre activité s'élaborant mutuellement et simultanément, ce qu'a démontré Maurice Merleau-Ponty, dans sa *Phénoménologie de la perception* :

Il faut reconnaître d'abord que la pensée, chez le sujet parlant, n'est pas une représentation, c'est-à-dire qu'elle ne pose pas expressément des objets ou des relations. L'orateur ne pense pas avant de parler, ni même pendant qu'il parle ; sa parole est sa pensée. [...] D'abord la parole n'est pas le "signe" de la pensée, si l'on entend par là un phénomène qui en annonce un autre comme la fumée annonce le feu. La parole et la pensée n'admettraient cette relation extérieure que si elles étaient l'une et l'autre thématiquement données ; en réalité elles sont enveloppées l'une dans l'autre, le sens est pris dans la parole et la parole est l'existence extérieure du signe.²⁵⁷

Cette consubstantialité fondamentale de la parole et de la pensée qui forme le *logos* est explicitement formulé par Pierre Lannes, dont la pensée se transforme au fil des paroles : « - *Qui aurait-elle dû tuer dans la logique de sa folie ?* / - *Moi.* / -

²⁵⁶ ARISTOTE, *Les Politiques*, Flammarion, 1990, pp. 90-92.

²⁵⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, pp. 210-211.

*Vous venez de dire Marie-Thérèse ou moi. / - Je viens de découvrir le contraire – là – maintenant. »*²⁵⁸ Ainsi, et par relation d'absolue nécessité, l'éclatement du langage, dont on a étudié précédemment les manifestations concrètes sur un plan linguistique, se présente comme la traduction de celui de la pensée, elle-même disloquée. Un passage de *L'Herbe* 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 cohérente quand ce que l'on éprouve est incohérent. »²⁵⁹ 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. Alors qu'il est sommé d'indiquer une situation géographique, le domestique ne peut s'y restreindre et exprime un avis personnel :

Où se trouve le casino / Je l'ai dit avenue des Africains il fait l'angle avec l'avenue de Douve il y a la salle des jeux le bar un restaurant pas fameux et la salle des spectacles, pendant la saison des troupes viennent de Douves ou d'ailleurs j'aimais bien ça autrefois j'ai vu l'Ange Gardien avec Pauline Colonna, elle était superbe cette femme, c'est elle qui faisait l'ange gardien qui défend son ménage contre les roulures²⁶⁰

Dans la citation suivante, on voit bien comment Claire Lannes tente d'exprimer une pensée réflexive sur sa propre parole puis passe à un sujet plus trivial sans transition, et surtout sans que son interlocuteur ne l'ait encouragée à le faire :

²⁵⁸ AA, p. 123.

²⁵⁹ SIMON, Claude, *L'Herbe*, Minuit, 1986, p. 116.

²⁶⁰ *I*, p. 93.

Je pourrai ne pas m'arrêter, parler pendant un an. Et aussi bien je pourrais m'arrêter tout de suite, un tour de clef et c'est fini pour toujours. C'est pareil maintenant : je vous parle et je ne vous parle pas, en même temps. La tête est toujours aussi pleine. Il y en a toujours là-dedans. Qu'est-ce que vous voulez, c'est curieux d'être comme nous. Est-ce que j'ai parlé de la maison ? Il y avait deux chambres au premier étage et au rez-de-chaussée il y avait la salle à manger et la chambre de Marie-Thérèse.²⁶¹

La pensée de l'interrogée progresse par analogies, hors de toute construction logique, en témoigne par exemple l'homophonie entre « la menthe en glaise » et « l'amante anglaise », dont la jeune femme se saisit pour forger une correspondance qui ne trouve aucune justification du point de vue de la raison. Cette progression analogique peut également être relevée à travers le motif de la tête, comme si la pensée de la décapitation envahissait les paroles de Claire, la poussant à effectuer un jeu de mots malheureux : « Je ne voulais pas me faire prendre par la police avant d'être prise, et je l'ai fait disparaître comme une personne qui aurait eu toute sa tête. »²⁶²

Dans l'interrogatoire du *JP*, le journaliste souligne la dislocation du cheminement de la pensée de S., qui s'égare continuellement dans sa progression : « Vous avez dit Et même : même quoi ? »²⁶³, ou encore l'encourage à développer une pensée qui chemine trop lentement à son goût : « Je crois que la tension avait été trop forte et qu'à ce moment... - Alors, justement, cette tension ?... dit le journaliste, comment... »²⁶⁴, et S. de rétorquer symboliquement « Pardonnez-moi (dit S.,) je suis entrain de penser tout haut. »²⁶⁵, formulant haut et fort la compénétration de la parole et de la pensée.

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.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 171.

²⁶² *Ibid.*, p. 165.

²⁶³ *JP*, p. 282.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 289.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 296.

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, c'est d'abord par la parole que s'opère le dévoilement de la pensée du personnage, et consécutivement sa caractérisation²⁶⁶, dans la mesure où il donne à voir un caractère propre. Cette notion importante de caractère, - *character*²⁶⁷ -, Robert Pinget lui accorde crédit à demi mots :

L'interrogé de *L'Inquisitoire*, par exemple, ne s'élabore en tant que personne que par son discours. Telle affirmation engendre quelques pages plus loin telle négation, telle tournure de phrase en amènera une autre qui l'explicitera ou la contestera, faisant apparaître à la fin du livre seulement, c'est-à-dire *en fin d'audition*, ce qu'on peut bien appeler un caractère.²⁶⁸

Or le caractère, et donc la personnalité, ne peut être appréhendé pleinement que par la transmission de pensées, le langage ne pouvant seul permettre de saisir une individualité, bien qu'il en révèle une part non négligeable. 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, d'aller plus loin et de l'envisager également en tant qu'être de pensée, pour une pensée plus aboutie de l'être.

²⁶⁶ 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.

²⁶⁷ Personnage, en anglais. Nous envisageons ici le terme de caractère comme synonyme de personnalité, c'est-à-dire « Ce qui différencie une personne de toutes les autres », *Le Robert*, *op.cit.*, p. 1254.

²⁶⁸ RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, II *op.cit.*, p. 321.

Conclusion de la deuxième partie.

Après avoir, dans le premier temps de notre réflexion, envisagé la violence comme élément constituant du personnage contraint de lutter pour la vie, 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.

Parler, parler toujours, envers et contre tout, afin de ne pas laisser le néant du silence gagner du terrain. La simple articulation des mots, qu'importe leur sens, qu'importe qu'ils ne veuillent rien dire ou pas grand-chose, permet au personnage d'exister au moyen d'une parole vive. Parce que la parole envahit tout l'espace du roman, en devenant, dans le cas de *L'AA* et de *L'I*, le roman-même, ce sont par conséquent les êtres qui la profèrent qui gagnent du terrain sur les éléments romanesques traditionnels, en particulier l'intrigue. Ce qui intrigue, dans les romans de notre corpus, c'est précisément le déploiement de la parole.

Derrière la sagacité de ces paroles logorrhéiques, nous avons mis en évidence la problématique centrale de la voix, et d'un personnage usant abondamment de ses cordes vocales pour se faire entendre. Or écouter sa voix, c'était aussi dans un premier temps lui attribuer un corps, et c'était aussi considérer tout le poids du sujet vocal dont l'écho, par l'intervention du magnétophone, se répercute contre toutes les parois de l'œuvre romanesque, s'immisce dans chaque interstice du texte. C'est une suggestion du corps de l'être que produit la voix, image subtile d'un personnage ténor faisant des vocalises sur le devant de la scène, tête haute et corps gainé, image d'un être fort. Ténor du barreau également, interrogé appelé à la barre pour remporter le procès qu'on lui avait trop injustement intenté, celui de son existence.

L'examen du *logos*, à la fois parole et pensée, mais aussi parole d'une

pensée ou pensée d'une parole nous a permis de révéler le mode de présence du personnage, mais aussi, déjà, le caractère caché derrière les mots, caractère marqué du sceau de la complexité. Cette parole définitionnelle et essentielle, dont l'éclatement significatif a été mis en évidence, a permis d'envisager la part la plus intime s'il en est du personnage, à savoir l'espace de la pensée et ainsi de progresser vers son saisissement. Puisque le *logos* est duel, l'usage de la parole 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. Une tête pensante, aurait dit Claire Lannes.

A la question posée par le bavard de Des Forêts, - « Suis-je un homme, une ombre, ou rien, absolument rien ? Pour avoir longuement bavardé avec vous, ai-je pris du volume ? »²⁶⁹ -, nous pouvons à ce stade de notre raisonnement répondre par l'affirmative. Car c'est précisément de cela qu'il s'agit : prendre du volume, dans l'économie du livre, mais aussi en tant qu'être singulier, c'est-à-dire prendre son envol et se créer, se définir, par l'exercice de la parole, mais surtout par celui des mouvements intérieurs. Le troisième temps de notre raisonnement sera consacré à l'étude d'un être de pensée qui, incarnant l'expression cartésienne du *cogito ergo sum*, gagne en autonomie pour s'autoengendrer au moyen de ses facultés intellectuelles. Comme le dit Robert Pinget à propos de ses personnages, « S'ils étaient fixés par un trait trop vif, ils seraient défigurés [...] ce que j'aime en eux n'est pas qu'ils soient en actes, mais en *puissance*. »²⁷⁰ Or quelle puissance plus grande pour s'inventer que la capacité et, surtout, la liberté de penser ?

²⁶⁹ DES FORETS, Louis-René, *Le Bavard*, Gallimard, 1946, p. 148.

²⁷⁰ RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, II*, *op.cit.*, p. 321.

« Je connaissais le nom de mes acteurs ; je leur ménageais des entrées et des sorties plausibles ; je coupais les répliques inutiles ; j'évitais par degré les effets vulgaires. J'apprenais enfin à ne pas abuser du monologue. A la longue, mes actes me formaient. »

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*.

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

La convocation du *cogito* cartésien trouve pleinement sa place au sein de ce temps de la réflexion, qui vise à montrer l'épaisseur et la profondeur du personnage, au moyen d'une pensée en effervescence. C'est effectivement l'exercice de la pensée qui lui confère sa pleine mesure et l'extirpe de sa condition, *a priori*, d'être en pointillés. Le domestique, S. ou encore les interrogés de L'AA 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 Nathalie Sarraute avait ouvert la voie avec la nécessité de mettre en évidence le tropisme, ce

Foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un téléscripateur, le flot ininterrompu des mots.²⁷¹

Si ce mouvement de conscience le plus intime est perceptible à travers la parole, il se forme d'abord dans la sphère de la pensée, parfois même dans la formation d'une pensée inconsciente. Force est de constater, dans l'illustration de la théorie que constitue *Tropismes*, que ces infimes mutations de la pensée se produisent au contact de l'autre, qui en est inévitablement le déclencheur :

²⁷¹ SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, op.cit., pp. 97-98.

Ceux qui étaient des initiés, les enfants, se précipitaient. Les autres, insouciantes et négligentes envers ces choses, ignorant leur puissance dans cette maison, répondaient poliment, d'un air tout naturel et doux : " Merci beaucoup, ne vous inquiétez pas, je prends très volontiers du café un peu froid." Ceux-là, les étrangers, elle n'osait rien leur dire, et pour ce seul mot, pour cette petite phrase polie par laquelle ils la repoussaient doucement, négligemment, du revers de la main, sans même la considérer, sans s'arrêter un seul instant à elle, pour cela seulement elle se mettait à les haïr.²⁷²

Dans ce passage, l'expression d'une pensée haineuse donne à voir la part intime de l'être envisagée dans sa relation avec autrui, ce dernier produisant nécessairement un effet, quel qu'il soit, sur son interlocuteur. Nous nous attacherons à montrer comment la formation de la pensée est le plus souvent une co-construction, une collaboration de principe.

Le cadre inquisitoire, parce qu'il nécessite une confrontation du personnage à un interrogateur, est donc particulièrement propice au dévoilement du for intérieur, et permettra d'envisager le personnage en être phénoménologique, sujet attentif aux ondulations apparaissant aux frontières de la conscience, soucieux d'explorer ses perceptions dans l'immédiateté du phénomène, suivant ses pensées dans la simultanéité de leur formation. L'accès à l'intériorité du personnage nous conduira ensuite à mettre l'accent sur un trait de caractère important, en affirmant le primat d'une forme particulière de savoir sur le concept poussiéreux de vérité, le personnage se profilant véritablement en être de savoir, mais un savoir sensitif et intuitif situé aux confins de tout intellectualisme. Il s'agit d'envisager une « re-création » plurielle du personnage, non seulement parce qu'il se présente comme un être sachant et savant, mais aussi parce qu'il possède la faculté de se créer lui-même, en s'interrogeant, devenant tantôt question, tantôt réponse, de l'interrogatoire de son être. Etre réflexif qui pense et se pense sans relâche, il est aussi un être de mémoire, détenteur d'un passé inexact qu'il se prend alors à rêver. La pensée revêt alors des allures de fantasme, relayée par un imaginaire synonyme de liberté.

Ce faisant, le personnage apparaît alors comme un être supérieur, si bien

²⁷² *Id.*, *Tropismes*, *op.cit.*, p. 40.

que les œuvres du corpus peuvent être pensées comme des apologies de ce dernier, qui se trouve doté d'une envergure et d'une profondeur inédites. Camper les personnages comme les romanciers le faisaient au XIX^{ème} siècle permettait, comment dire le contraire, de figer les caractères et d'en offrir au lecteur une image parfaitement dessinée. Or refuser cette fixité, c'est conférer aux protagonistes une autonomie fondamentale. Il n'est plus statue mais bloc de glaise, qui peut aussi bien être « menthe » qu'« amante ».

Cette notion primordiale de liberté nous permettra en ultime instance d'envisager la conception de la création littéraire relativement à celle du personnage, et l'interrogatoire comme la métaphore d'une écriture en liberté qui, comme l'explique Duras, ne sait pas par avance qui elle est ni où elle va : « Je ne m'occupe jamais du sens, de la signification. S'il y a sens, il se dégage après. En tous cas, c'est jamais un souci [...] Il y a toute une période où j'ai écrit des livres, jusqu'à *Moderato Cantabile*, que je ne reconnais pas. »²⁷³

²⁷³ DURAS, Marguerite, GAUTHIER, Xavière, *Les Parleuses*, Minuit, 1974, pp. 11-13.

3.1 Prises de conscience : une entreprise maïeutique au service du devenir 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 on regardera de près les tenants et les aboutissants d'un interrogateur qui se meut en véritable condition *sine qua none* de l'accouchement de la pensée. 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 en déclenchant des prises de conscience. C'est ce qu'entend Marie-Hélène Boblet lorsqu'elle écrit à propos de *L'AA* : « Dans la forme interrogative, la parole ne présente que ce qu'elle n'a pas. Face à la question, l'interlocuteur prend conscience de ce qu'il ne détient pas. Le sujet qui émerge dans la réponse à la question ne se constitue que parce que le savoir lui échappe. »²⁷⁴

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 :

²⁷⁴ BOBLET, Marie-Hélène, « Passages : *Le Square, L'Amante anglaise*. », in Duras, L'Herne, 2005, p. 179.

[...] 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 demande²⁷⁵

C'est par l'exercice de l'échange verbal et donc par la mise en présence de deux individualités que le personnage se construit pas à pas, en témoignent ces propos de Claire Lannes qui attestent d'une mutation : « Vous avez entendu ce que je viens de dire. Je ne parle plus comme tout à l'heure. Je ne fais plus de différence entre les phrases. Je viens de m'entendre. »²⁷⁶ Il s'agira de voir dans quelles mesures, car il n'en va pas de même pour les trois romans en présence, 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.

Et comme à roman et homme modernes²⁷⁷ correspondent des théories qui le sont tout autant, la reviviscence de la pensée phénoménologique, qui court tout au long de la seconde moitié du XXème siècle, n'est pas sans rapport avec le statut des personnages de notre corpus, qui, en êtres pensant, donnent à voir des faits de conscience et se présentent ainsi comme des êtres marqués du sceau de l'approche phénoménologique, son lot de complexité, et sa profondeur intrinsèque, en ce qu'elle donne à voir un sujet qui tend à s'appréhender sans cesse, pour une poétique de la connaissance, de soi et du monde.

²⁷⁵ *I*, p. 302.

²⁷⁶ *AA*, p. 178.

²⁷⁷ Voir ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, *op.cit.*, pp. 113-121.

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

Le fait même d'interroger appelle l'expression d'un savoir ; lorsque l'on pose une question à quelqu'un, on suppose une réponse en puissance. Certaines questions contiennent dans leur terme deux alternatives possibles, l'affirmation et la négation : ce sont des questions dites fermées.²⁷⁸ Il en va ainsi, lorsque l'interrogateur demande à Pierre Lannes si Claire a jeté ses lunettes dans le puits²⁷⁹, celui-ci répond oui, établissant par là un fait irréfutable. Dans ce genre de cas, il n'y a pas d'exercice de l'ordre de la maïeutique à proprement parler, puisque cette dernière consiste à faire advenir des connaissances cachées, dont l'interrogé n'a pas nécessairement conscience.

Un exemple bien connu de la pratique de la maïeutique se trouve dans *Le Ménon*²⁸⁰, puisque par un questionnement au long cours, Socrate parvient à ce que le jeune esclave se ressouvienne du théorème de Pythagore en l'amenant progressivement à dévoiler ce qu'il ne sait pas qu'il sait. Ceci étant, il nous faut préciser la conception que nous faisons de la maïeutique, puisque si pour Socrate, il s'agit de conduire son interlocuteur à la rationalité universelle, c'est au contraire vers l'établissement d'un savoir de soi à soi, de soi sur soi, que tendent les interrogateurs de notre corpus.

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 parfois impatient et irritant avec sa question leitmotiv et l'enquêteur anonyme de *L'AA* est au contraire bienveillant et compréhensif, tous deux peuvent être envisagés comme des figures socratiques. Ainsi, c'est seulement

²⁷⁸ Voir TOUDOIRRE-SURLAPIERRE, Frédéric, *Oui/Non*, Minuit, 2013, p. 142.

²⁷⁹ *AA*, p. 120.

²⁸⁰ PLATON, *Ménon*, Ellipses, 1999.

après un long interrogatoire et de nombreux assauts²⁸¹ dans cette direction que le journaliste du *JP* parvient à faire prononcer à S. le terme de mélancolie, réponse qu'il juge insuffisante mais réponse tout de même, à sa question initiale, et par conséquent à se penser lui-même au prisme de ce sentiment :

Le journaliste disant Mais enfin si ce n'était ni désespoir, ni renoncement, ni abdication, ni..., et S. disant que Non ce n'était rien de tout ça, qu'il y aurait peut-être un mot, mais qu'on lui donne en général un sens qui... Hésitant de nouveau [...], et à la fin il dit Mélancolie, le journaliste s'exclamant Mélancolie !...²⁸²

Dans cet exemple, le journaliste, à la manière de Socrate qui usait d'une approche aporétique pour que la maïeutique opère, récapitule les différentes impasses pour faire jaillir la vérité de la sensation de son interlocuteur. Nous rejoignons Lucien Dallenbach, qui perçoit deux grands maïeuticiens dans l'œuvre simonienne, l'oncle d'*Histoire* et le journaliste du *JP*²⁸³. C'est d'abord par le ressassement que le journaliste obtient un tel résultat, qui travaille véritablement son interlocuteur au corps, le poussant à la découverte de ce qui était jusqu'alors resté opaque. Ce ressassement se double, là encore à la manière de Socrate²⁸⁴ - dont le savoir-faire est aussi un *faire-savoir* -, d'une mise en évidence des relatives incorrections ou contradictions prononcées par l'interrogé :

L'après-midi s'avance. Par l'échancrure entre les deux bâtiments qui bordent la place du côté ouest, le soleil déclinant enfonce maintenant un coin de bronze dans le vert tendre des feuillages immobiles et S. est en train d'essayer d'expliquer une fois encore au journaliste qui revient toujours à la même question que la peur finit par se détruire ou du moins se neutraliser par son excès même : Parce que, dit-il, pour autant qu'il puisse se rappeler ce qui se passait ans son cerveau pendant tout le temps qu'il a suivi sur cette route ce colonel en s'attendant d'un moment à l'autre (d'une seconde

²⁸¹ Voir annexe 4. Le mot est lâché *in extremis*, dans les ultimes moments de l'interrogatoire.

²⁸² *JP*, p. 299.

²⁸³ DALLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Seuil, 1988, p. 152.

²⁸⁴ Pour ce qui concerne la méthode de la maïeutique socratique, voir BRISSON, Luc, Introduction du *Timée*, Flammarion, 1992, pp. 9-76.

à l'autre) à être tué... / - Mais vous étiez volontaire, dit le journaliste : quand il vous a demandé paternellement... / - D'une voix dédaigneuse, dit S. / - Que vous avez jugée dédaigneuse... Dédaigneuse ou pas, il vous a demandé si vous continuiez à le suivre et vous avez dit oui ! / - Bon, dit S. D'accord. [...]

A la question « comment vit-on avec la peur » fait pendant le ressort principal du roman de Duras qui n'est pas de découvrir qui a tué Marie-Thérèse Bousquet, cela est établi *de facto*, mais bien de savoir *pourquoi* Claire Lannes a commis ce crime, de savoir qui elle est à travers ce geste meurtrier. Plus précisément, c'est à elle-même qu'il s'agit de faire comprendre ce dernier, 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.²⁸⁵

L'interrogateur maïeuticien amène des questions visant à faire comprendre des éléments à son interlocuteur, en dehors de tout système de questionnement fermé ; toutes les questions qui sont posées à Claire appellent développement. La nécessaire dimension socratique de l'interrogateur y est d'ailleurs théorisée, l'interrogé se trouvant dans l'incapacité de faire seul advenir une connaissance intime : «- *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. / - *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. Cette question, moi non plus, je ne peux pas la trouver.»²⁸⁶ De manière synthétique, la question, aussi récurrente soit-elle, permet de débloquent la pensée et sa formulation.

Jacques Lacan, qui a beaucoup lu Marguerite Duras, s'est trouvé tout aussi fasciné qu'elle par le dialogue, dont il parle comme d'un consentement. Dans *Le*

²⁸⁵ AA, p. 184

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 165.

Transfert, il revient sur l'interrogation socratique en ces termes : « Et ce consentement même est présenté comme le surgissement, l'évocation nécessaire, chez celui à qui Socrate s'adresse, des connaissances qu'il a déjà. Ce que Socrate découvre en somme, ce qu'il dégage, ce qu'il détache, c'est que le discours engendre la dimension de la vérité. »²⁸⁷ Ainsi, selon la formule lacanienne consacrée, le dialogue est semblable à l'amour, qui consiste à « donner ce qu'on n'a pas »²⁸⁸. Dans notre perspective, c'est plus précisément l'interrogatoire qui est à rapprocher du concept amoureux, l'interrogateur donnant à l'interrogé les moyens de savoir ce qu'il ne sait pas, et l'interrogé finissant finalement par donner à l'interrogateur, par le biais de la formulation, quelque chose qu'il ne possédait pas *a priori*. Interrogatoire, amant de Cahors, « amante en glaise », amour. Puisque l'interrogatoire est amour, on comprend mieux qu'il ait tant intéressé Marguerite Duras, don de soi qui ne se dit pas, seule existence possible.

Il s'agit également de regarder de plus près la systématité 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. Si cela peut être observé dans le roman de Duras, il en va de même dans *L'I*. En effet, si l'interrogateur ne se présente pas comme un maïeuticien de prime abord en se contentant la plupart du temps d'amasser des éléments factuels, il existe néanmoins un procédé maïeutique en ce sens que le domestique, prenant appui sur la question, parle beaucoup, et notamment de lui, en témoignent ses nombreuses digressions sur lesquelles nous avons déjà eu l'occasion d'insister. En l'absence d'un interrogateur obstétricien à proprement parler, mais en présence de questions, le personnage apprivoise peu à peu ses propres pensées, à la mode socratique.

²⁸⁷ LACAN, Jacques, *Le Transfert*, Seuil, 1991, p. 100.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 148.

C'est donc, avant toute autre chose, le principe inquisitoire qui, dans sa dimension profondément heuristique, permet, par une coparticipation, par un duo de voix, de mettre au jour les méandres de la pensée, le dispositif de l'acquisition de la connaissance personnelle n'étant, dans la perspective qui est la notre, en aucun cas spéculaire, mais au contraire fondamentalement interactif.

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 par le chiffre deux ; comme l'écrit Sartre, « Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi. »²⁸⁹ 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, les intègre, et tous deux tentent d'avancer dans la même direction.

Dans l'ouvrage que Jacques Nassif consacre aux rapports entre la voix et la psychanalyse, la terminologie employée a particulièrement retenu notre attention. En effet, lors d'une psychanalyse qui, rappelons le, trouve ses fondements dans le déploiement de la parole, - pensons à la pratique du divan ou encore à la présentation rituelle des malades de l'hôpital Sainte-Anne instituée par Lacan -, stimulée par des questions dans un premier temps, on ne parle pas de patient, mais d'analysant.²⁹⁰ Il n'y a donc pas de souffrance, - *patior* -, mais bien une nécessité de procédé analytique. L'usage du participe présent devenu substantif, préféré à la forme passive, insiste d'emblée sur l'importance de la part active du bénéficiaire de

²⁸⁹ SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Gallimard, 1996, p. 59.

²⁹⁰ NASSIF, Jacques, *L'Écrit, la voix. Fonctions et champs de la voix en psychanalyse*, Aubier, 2004.

la démarche psychanalytique, qui a un rôle déterminant à jouer dans l'exploration de ses propres pensées, entreprise au cours de laquelle il est aidé par le psychanalyste. Ce détour par la science humaine n'est pas anodin, puisque dans les romans de Duras et de Simon, l'interrogateur se mue en psychothérapeute et aide l'être à se consolider. L'interrogateur de *L'AA* demeure anonyme tout au long du texte ; on ignore son nom, mais aussi sa profession et, en somme, ce qui lui confère la légitimité de mener les interrogatoires, aussi toutes les hypothèses restent permises. Ainsi, à la manière d'un psychologue, il se livre à des interprétations sur les intentions des interrogés, comme ici dans le cas de Pierre Lannes :

*- Je crois que vous ne souhaitiez pas seulement vous débarrasser de Claire, mais aussi de Marie-Thérèse - vous deviez souhaiter que les deux femmes disparaissent de votre vie, afin de vous retrouver seul. Vous avez dû rêver la fin d'un monde. C'est-à-dire du recommencement d'un autre. Mais qui vous aurait été donné.*²⁹¹

Le fait que ces paroles clôturent l'interrogatoire les fait résonner comme un diagnostic psychanalytique. De plus, et à l'image du docteur Freud, l'interrogateur engage Claire Lannes sur le terrain de l'herméneutique des rêves :

*- Vous avez rêvé que vous étiez une autre personne ? / - Mais non. J'ai rêvé à ce que j'ai fait. Mais avant, très longtemps avant. Je l'ai dit à mon mari. Il m'a dit que ça lui était arrivé à lui aussi. J'ai demandé à Alfonso et à Robert, le soir, au café. Ils m'ont dit qu'eux aussi avaient rêvé de crime, que tout le monde rêvait de crime. Moi, ce n'était pas la première fois que je rêvais que je la tuais. / - Avez-vous dit au juge que vous étiez comme dans un rêve lorsque vous avez tué Marie-Thérèse Bousquet ? / - Non, je ne l'ai jamais dit. On me l'a demandé et j'ai dit que ça avait été pire qu'un rêve. / - Pourquoi pire qu'un rêve ? / - Parce que je ne rêvais pas.*²⁹²

L'interrogateur lui-même formule le caractère psychanalytique de sa démarche, lorsque Robert Lamy lui demande d'explicitier les raisons de l'intérêt qu'il porte à la criminelle : « - *Je cherche qui est cette femme, Claire Lannes, et pourquoi elle dit*

²⁹¹ *AA*, p. 129.

²⁹² *Ibid.*, p. 141.

*avoir commis ce crime. Elle, ne donne aucune raison à ce crime. Alors je cherche pour elle. »*²⁹³ Plus exactement, pouvons-nous préciser, c'est avec elle qu'il mène les investigations. Il convient également de souligner le calme permanent qui caractérise l'écoute de l'interrogateur, adoptant une attitude quasi stoïque quoique dise Claire Lannes, ce qui encourage cette dernière dans la progression de sa pensée. A travers la citation suivante, on voit comment, par la sobriété des réponses de son interlocuteur, la jeune femme passe du mode interrogatif au mode déclaratif, la pensée de sa folie ayant été menée à son terme, découverte et acceptée :

Qu'est-ce que vous répondrez, vous, si je vous dis que c'est à l'asile psychiatrique de Versailles qu'ils vont me mettre ? / - *Je vous réponds oui. Je vous ai répondu.* / - Alors c'est que je suis folle ? Qu'est-ce que vous répondrez si je vous demande si je suis folle ? / - *Je vous réponds aussi : oui.* / - Alors vous parlez à une folle. / - *Oui.*²⁹⁴

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*. La question qui ouvre l'*interview*, dont-on sait qu'elle sera récurrente, ne porte sur aucun fait réel : « 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 que vous... »²⁹⁵ 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, de trajectoire pour tenter d'exorciser le trauma de la guerre. L'image du psychothérapeute²⁹⁶ est d'ailleurs explicitement

²⁹³ *Ibid.*, p. 62.

²⁹⁴ *Ibid.*, pp. 191-192.

²⁹⁵ *JP*, p. 75.

²⁹⁶ Ou du psychanalyste ; nous utilisons ici les deux termes indifféremment.

énoncée à deux reprises: « [...] il me regardait d'un œil attentif, professionnel, neutre, comme un médecin. »²⁹⁷, « [...] 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 sceptique, réprobateur, irrité presque... »²⁹⁸

Le personnage se construit dans l'échange avec autrui, échange qui permet un retour en soi, échange qui est donc davantage tourné vers l'intérieur que vers l'extérieur, en dépit du fait qu'il ne puisse exister que par le langage. Il s'agit également de mettre la pratique de l'interrogatoire en lien avec une dimension psychologique, relation sur laquelle insistent Clément et Portelli²⁹⁹, à la différence près qu'au cours d'un interrogatoire policier traditionnel, il s'agit pour l'interrogateur de tenir compte de la psychologie du sujet afin de le placer dans les meilleures conditions pour le faire parler. Au sein des interrogatoires de notre corpus, cette part psychologique, ou plutôt de la pensée, - la notion de psychologie entraînant avec elle en littérature des poids trop lourds à porter -, cesse de constituer un moyen pour devenir une finalité.

Selon l'analyse de Marie-Hélène Boblet à laquelle nous souscrivons sans autre forme de procès, le personnage se réalise dans la parole tout en actualisant son rapport à l'autre³⁰⁰, à qui il demande une « reconnaissance ». Le terme est lâché, ô combien important, à exploiter dans sa dualité sémantique. Grâce à un interlocuteur adjuvant, il s'agit pour le personnage d'être connu et reconnu par autrui, mais aussi de se reconnaître, et plus encore de se connaître soi-même. Du reste Claire Lannes verbalise la collaboration vers la connaissance à l'œuvre : « - Je le sais comment je vous intéresse. Comment vous êtes, je le sais déjà un peu. »³⁰¹

²⁹⁷ JP, p. 76.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 299.

²⁹⁹ CLEMENT, Sophie, PORTELLI, Serge, *L'Interrogatoire*, *op.cit.*, pp. 153-155.

³⁰⁰ BOBLET, Marie-Hélène, *Le Roman dialogué après 1950, poétique de l'hybridité*, *op.cit.*, p. 193.

³⁰¹ AA, p. 167.

Si le personnage se construit et accède à ses pensées par l'intermédiaire de sa parole, il serait plus juste de dire que c'est la réception de son discours par autrui qui permet cette construction. Le tête-à-tête qui se joue au sein même du principe inquisitoire permet de faire la lumière sur 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 faire face aux questions, se retrouvant alors face à l'autre, mais aussi face à lui-même. La conception bakhtinienne³⁰² du dialogue mérite que l'on s'y arrête un instant. Selon ce théoricien du roman, la pratique dialogique 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 et complexe.

Cette fracture est particulièrement perceptible chez Claire Lannes, ne serait-ce que par la division binaire de son interrogatoire. En effet, les premières pages³⁰³ donnent à voir un personnage calme et raisonné, qui demeure campé dans un cadre factuel, expliquant sa vie quotidienne, celle de sa victime et avançant des éléments de motivation éventuels quant au crime. Dans un second temps, la pluralité profonde 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 la nonchalance béate et la violence :

³⁰² BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, pp. 83-183.

³⁰³ AA, pp. 133-148.

- *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.³⁰⁴

Ces fractures intimes donnent lieu à une activité de conscience intense qui épouse les reliefs d’une individualité complexe ; 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 ». Une fois soulignée la diffraction de la pensée du personnage, il nous faut progresser plus avant et envisager l’interrogatoire comme une structure phénoménologique, provoquant l’apparition manifeste des phénomènes de conscience.

Selon Hegel, la phénoménologie se présente comme une science de l’expérience de la conscience³⁰⁵, ainsi, elle est d’abord une méditation sur la connaissance, une connaissance de la connaissance en quelques sortes. Elle se pose d’ores et déjà comme un cheminement, une tentative de décryptage plus que comme une théorie arrêtée. De Husserl à Merleau-Ponty, la phénoménologie se présente en tant que pensée étudiant les phénomènes, c’est-à-dire ce qui apparaît à la conscience, excluant les certitudes.³⁰⁶

Ce premier aspect se trouve particulièrement mis en évidence dans les interrogatoires de notre corpus, les personnages ne cessant d’exprimer leur ignorance et leurs incertitudes : le domestique répète à quatre reprises « Je n’en sais rien » en l’espace d’à peine deux pages³⁰⁷, tout comme Claire Lannes, dont l’ignorance semble être la seule certitude détenue : « - Je ne sais pas, à attendre le jour peut-être, qui sait ? Je ne sais rien là-dessus. »³⁰⁸ Quant à S., il tente de saisir

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 149-150.

³⁰⁵ HEGEL, introduction à la *Phénoménologie de l’esprit*, Vrin, 1997, p. 179

³⁰⁶ LYOTARD, Jean-François, *La Phénoménologie*, PUF, 2004, p. 5.

³⁰⁷ *I*, pp. 456-457.

³⁰⁸ *AA*, p. 135.

ses impressions et des les formuler, mais il peine à le faire, incertain de la nature même de ce qu'il éprouve :

Mais disons que la peur alors c'est comme la chemise crasseuse et puante que vous portez et dont il n'est pas question que vous changiez pas plus qu'il n'est question que vous vous laviez et elle est collée à votre peau et vous ne la sentez pas puer parce que c'est votre propre puanteur et vous ne voyez même pas que son col et ses poignets sont noirs de crasse mais vous pouvez tout le temps la sentir raide à peu près aussi souple que du carton mais voilà c'est votre chemise et...³⁰⁹

L'utilisation de la comparaison, introduite par la conjonction « comme », se présente comme un aveu de faiblesse à s'approprier la sensation d'effroi, et nécessitant donc le recours de l'image. On voit consécutivement comment, en tant que pensée de l'incertitude érigée en principe, l'attitude phénoménologique est adoptée par les personnages interrogés.

Parce qu'elle vise à explorer ce qui se dessine à la surface de la conscience, la chose même à laquelle on pense et qui apparaît, la phénoménologie refuse également toute explication causale universelle. Il s'agit de saisir des phénomènes propres à chaque conscience, de les révéler et non de le expliquer, puisque la phénoménologie révèle une conscience qui s'éclate et non qui tend à ordonner le monde. Ainsi, la criminelle sait qu'il est vain de rechercher les causes de son acte, en sous-entendant que le « pourquoi » est incapable de faire jaillir le mouvement de la conscience, et ne conduira qu'à une stagnation stérile, au mieux à un retour à la question et non à un élément de réponse :

Qu'est-ce qu'on dit des raisons que j'avais de la tuer ? / - *On fait des suppositions.* / - Comme le juge, avec ses questions. / - *Le mot : "Pourquoi" est-il mieux ?* / - "Pourquoi ?". Oui. On peut rester là. / - *Alors je vous demande : pourquoi ?* / - C'est vrai. Pourquoi. Mais ce mot m'emporte vers vous, vers les questions.³¹⁰

³⁰⁹ JP, p. 97.

³¹⁰ AA, p. 168.

De plus, pour la pensée phénoménologique, tout peut être objet de conscience de sorte que pour saisir ces objets, qui se présentent sous la forme de phénomènes, il faut décrire précisément la manière dont on les connaît. On comprend donc, dans une telle perspective, le rôle clé que joue la description, qui permet d'établir du sens et d'accéder à la connaissance du phénomène. Or on n'ignore rien de l'importance de la description pour les nouveaux romanciers, qui présente, comme l'a expliqué Robbe-Grillet, une fonction créatrice :

Il n'est pas rare en effet, dans ces romans modernes, de rencontrer une description qui ne part de rien ; elle ne donne pas d'abord une vue d'ensemble, elle paraît naître d'un menu fragment sans importance - ce qui ressemble le plus à un point - à partir duquel elle invente des lignes, des plans, une architecture ; et on a d'autant plus l'impression qu'elle est inventée que soudain elle se contredit, se répète, se reprend, bifurque, etc. [...] Tout l'intérêt des pages descriptives, - c'est-à-dire la place de l'homme dans ces pages -, n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description.³¹¹

Il est frappant de remarquer les rapports entre les propos du théoricien et l'attitude adoptée par le domestique et par S., qui semblent véritablement mettre en pratique une telle conception de la description. Car celles-ci sont nombreuses au sein des paroles des interrogés et apparaissent, dans le cas de S., comme un *medium* pour accéder au saisissement des sensations et des connaissances :

Ca s'est passé quand nous nous sommes arrêtés dans cette arrière-cour d'un estaminet et qu'il nous a payé une bière - quoique en réalité je pense que c'était plutôt pour permettre aux chevaux de boire. Parce que ça ressemblait plutôt à quelque chose comme une cour de ferme, avec un abreuvoir : vous savez, ces bistrots du Nord à moitié tabac, marchands de timbres et de tord-boyaux, et peut-être que quand nous y sommes entrés la femme était en train de donner à manger à ses poules (oui : au milieu de tout ça, la vie - enfin une certaine forme de vie - continuait)³¹²

³¹¹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit., pp. 127-128.

³¹² JP, p. 282.

Nous avons souligné les indices d'une pensée phénoménologique au cœur de la description, qui tente à pas feutrés, par l'intermédiaire de la supposition, de débrouiller une forme de connaissance du passé. Car il faut également relever la dimension phénoménologique des propos de Robbe-Grillet, qui parle de description en mouvement, mais aussi de « place de l'homme », affirmant ainsi le primat du sujet percevant, dans toute l'étendue de sa subjectivité³¹³, qui se constitue par la saisie des phénomènes.

L'attitude phénoménologique du personnage est également contenue dans le langage, puisque que comme l'a écrit Derrida, « La voix est la conscience »³¹⁴. Si celle-ci est thématifiée, - 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 la structure de la parole, une parole phénoménologique que Julien Piat définit comme une « forme destinée à rendre compte de ce qui apparaît à la conscience. »³¹⁵ Ces paroles-consciences se manifestent au moyen d'un appareil stylistique que nous avons déjà eu l'occasion de mettre en évidence³¹⁶ : figures de juxtaposition, énumérations, superposition et télescopage des idées, approximations. La voix qui parle se fait mimétique d'une pensée qui progresse par tâtonnements et retournements afin de faire naître le sens parmi le magma trop épais des images et des sensations.³¹⁷

³¹³ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit., pp. 117-118.

³¹⁴ DERRIDA, Jacques, *La Voix et le phénomène*, PUF, 1967, p. 89.

³¹⁵ PIAT, Julien, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman* (Beckett, Pinget, Simon), op.cit., p. 251. Notons cependant qu'il parle d'« écriture phénoménologique » ; nous réinvestissons donc cette idée appliquée à la parole ou, en d'autres termes, à l'écriture de la parole.

³¹⁶ Voir notamment 2.3.1

³¹⁷ Cf. la formule simonienne, in SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Minuit, 1985, p. 67 : « le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images [...] »

Parce que leur pensée est d'abord une expérience de pensée, une tentative de découvrir certaines connaissances en acceptant l'obscurité comme une composante fondamentale pour accéder aux différents objets qui surviennent à la conscience, S., le domestique et les interrogés de *L'AA* se présentent comme des êtres phénoménologiques qui se trouvent en tension vers la connaissance de soi, la pensée phénoménologique constituant pour ce faire un laboratoire d'une rare efficacité, ce qu'il nous faut démontrer à présent.

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 : « - *Pourquoi avez-vous fait ça ?* / - De quoi parlez-vous ? / - *Pourquoi l'avez-vous tuée ?* / - Si j'avais su le dire, ce serait fini des interrogatoires, vous ne seriez pas là à m'interroger. »³¹⁸ Il y a donc un détournement du principe interrogatoire de recherche de vérité, puisque ce que l'on recherche est au-delà du factuel. Ainsi, la question initiale servant de départ à l'interrogatoire de S., et donc au roman, n'est en fait qu'anecdotique. Si, dans *L'I*, on enquête sur une disparition, on se rend compte rapidement que celle-ci n'est qu'un prétexte ; ce qui présente un intérêt, c'est bien ce qui se situe à côté de l'événement. Ce déplacement met l'accent sur la part

³¹⁸ AA, p. 164.

sensible de l'être, qui dépasse les lois de la raison, et donne à voir un sujet sachant, et en aucun cas comprenant. Le personnage se situe davantage du côté du savoir intuitif, quasi primitif, que de la construction intellectuelle. L'entendement laisse place à l'entendu, qui ne constitue pas le réservoir d'une connaissance transmissible, mais d'une connaissance qui prend des allures providentielles. Est-ce à dire que, selon la philosophie matérialiste, les sens précèdent le savoir ? Bien que la sensation occupe dans le cas de S. une place privilégiée pour l'accès à la signification, il nous semble qu'il est question d'autre chose, c'est-à-dire d'un être nouveau, dont la relation au savoir est à envisager sur le mode de l'inné. C'est en ce sens que l'on peut émettre l'hypothèse d'un personnage qui touche au divin, sachant toute chose d'emblée, mais aussi extra-lucide dans le brouillard même de son ignorance, que l'on imaginerait aisément dire : je sais que je ne sais rien.

En toute humilité, les personnages en présence constatent et incarnent le décès de la notion trop longtemps portée au pinacle de vérité universelle, dont l'établissement et la détention ne sauraient plus longtemps constituer les fondamentaux de l'être. De la même manière que le Nouveau Roman ne se soumet à aucune *doxa* contenue dans aucun manifeste, ses personnages, se faisant les porte-paroles d'une pensée en tous points relatives et subjective devant l'éternel, ne se soumet pas à la rigidité d'un savoir démontrable. A travers cet être que l'on pourrait qualifier de sachant insensé, pour jouer le jeu de l'antiphrase, ce sont également les conceptions d'un Nouveau Roman intellectualiste qui tombent à terre. Et c'est tant mieux.

3.2.1 *Connaissance, savoir et vérité.*

Avant d'étudier plus longuement la nature du savoir que détiennent les personnages interrogés, il est nécessaire d'apporter un éclairage terminologique sur trois notions qu'il est fréquent de rapprocher voire de confondre : la connaissance, le savoir et la vérité. Après consultation du dictionnaire, on se rend compte que les

deux premiers termes sont pris dans un rapport de synonymie : la première définition du verbe « connaître » nous renvoie au verbe « savoir ». Ceci étant, la connaissance désigne un savoir acquis par l'expérience, là où le savoir à proprement parler se situe davantage du côté de l'esprit. Là encore, à l'entrée « savoir », le dictionnaire indique « ensemble des connaissances »³¹⁹. L'expérimentation d'un côté, la rationalité de l'autre, cette précision ne nous paraît pas suffisante pour établir une distinction nette, aussi on prendra le parti d'employer un terme pour l'autre, et réciproquement, puisque là n'est pas l'enjeu principal de cette mise au point sémantique. Si connaissance et savoir peuvent être envisagés comme des synonymes, la finalité est d'abord de les distinguer de la notion de vérité, dont il est largement question, d'un point de vue quantitatif, au sein de notre corpus.

Si cette devise se trouve exprimée en toutes lettres dans *L'AA*, - « 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. »³²⁰ -, c'est également elle qui, sans être directement prononcée, sous-tend le roman de Pinget, l'interrogateur sommant le domestique de restituer des faits vrais : « Il serait important de savoir si réellement monsieur Pierre n'allait jamais en ville ou au village, dites exactement ce que vous savez »³²¹. Dans la perspective policière qui est celle de l'interrogateur, dire ce que l'on sait, c'est dire la vérité, et donc, consécutivement, ne pas mentir. Seulement le domestique n'a pas prêté serment, il n'a jamais juré de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité. C'est pour cette raison qu'éclatent des conflits entre les deux interlocuteurs : si le domestique verse dans le réalisme, l'interrogateur préférerait qu'il s'en tienne au vérisme.

La visée fondamentale de l'interrogatoire est l'obtention d'aveux³²² ou, en d'autres termes, de la formulation claire d'une vérité irréfutable relative aux faits

³¹⁹ *Le Robert*, *op.cit.*, p. 1526.

³²⁰ *AA*, p. 171.

³²¹ *I*, p. 451.

³²² PROTEAU, Laurence, « Interrogatoire. Forme élémentaire de classification », *op.cit.*, p. 6

constatés. De plus, et comme le dit l'interrogateur à Claire Lannes, il faut traditionnellement que l'intégralité de la vérité soit dite, que toute la lumière soit faite afin que ne persiste aucune zone d'ombre : « Je me demande pourquoi vous voulez la tête, comme si le reste n'était pas suffisant. /- *Je vous l'ai dit, les aveux doivent être complets.* »³²³ Selon les analyses menées par Michel Foucault, 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 délit³²⁴. Il faut qu'elle éclate pour que l'orage se calme. Il faudrait que Claire dise où est la tête pour que l'interrogatoire prenne fin. Pour qu'elle soit complète, il convient, toujours d'après Foucault, de s'assurer de trois éléments : 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 *pourquoi* du crime. Quant au domestique, l'interrogatoire est des plus ambigus, comme nous l'avons déjà esquissé, 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. Ainsi, on voit comment la vérité au sens fort, c'est-à-dire entendue comme « idée ou proposition qui mérite ou emporte un assentiment entier »³²⁵ est absente des interrogatoires de notre corpus. Lorsque l'interrogateur anonyme et Claire Lannes emploient le terme de vérité, c'est au sens usuel et non conceptuel, c'est-à-dire par opposition au mensonge, notamment à travers l'expression *dire la vérité* : « - *Qu'est-ce que vous avez dit à votre mari quand il s'est levé ?* / - *J'ai dit ce que vous venez de dire.* / - *Est-ce que votre mari dit la vérité ?* / - *Mon mari ne m'a pas crue.* »³²⁶

S'il est question de vérité, dans les textes de notre corpus, c'est relativement à son détournement qu'il faut l'entendre, puisqu'elle se fait toute personnelle.

³²³ *AA*, p. 140.

³²⁴ FOUCAULT, Michel, *Leçons sur la volonté de savoir*, Cours au Collège de France, Gallimard, 2011, p. 57.

³²⁵ *Le Robert*, *op.cit.*, p. 1757.

³²⁶ *AA*, p. 173.

Claire Lannes ne dit pas la vérité mais *sa* vérité, qui réside précisément dans l'ignorance des causes de son geste meurtrier. Dans le même mouvement, S. tente, en corrigeant son interlocuteur, de rétablir la vérité du ressenti des événements qui lui est propre : « 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 ! »³²⁷ Le verbe « tromper », en faisant référence à l'erreur, implique la présence d'une vérité, en l'absence de laquelle il est précisément impossible de se tromper. 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, quitte à risquer l'antithèse, de savoir-sensible.

Cependant, il faut remarquer que c'est le souci de faire éclater la vérité factuelle qui pousse Claire Lannes aux aveux un soir au *Balto*. Ne supportant pas que l'on raconte n'importe quoi sur son crime, en l'occurrence que Marie-Thérèse a été tuée dans la forêt, la jeune femme rectifie spontanément, corrigeant ainsi les erreurs des uns et des autres au moyen d'une seule phrase, qui condense et le lieu et l'heure du crime : « - Ce n'est pas dans la forêt qu'elle a été tuée, Marie-Thérèse Bousquet, c'est dans une cave à quatre heures du matin. »³²⁸ Il s'agit bien, dans ce cas, de l'énonciation d'une vérité au sens foucaldien du terme, mais aussi envisagée dans sa dimension scientifique : elle est la preuve, l'évidence. Exception qui confirme la règle, ce sera la seule et unique fois que la criminelle formulera une vérité de ce type. Parce que précisément, la vérité est ailleurs.

³²⁷ JP, p. 281.

³²⁸ AA, p. 47.

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

Nous avons déjà, ci-dessus, mis en évidence le déplacement que subit le principe même de tout interrogatoire au sein de notre corpus, et ce dès l'ouverture de celui-ci : motif flottant et non clairement énoncé dans *L'I*, question portant une sensation dans le *JP*, ou encore intérêt individuel pour ce qui concerne *L'AA*, qui suffit à justifier les trois interrogatoires : « C'est à elle seulement que vous vous intéressez à travers tout ce que je peux vous dire n'est-ce pas ? / - *Oui.* / - A cause de ce crime seulement ? / - *C'est-à-dire que le crime a fait que je m'intéresse à elle.* »³²⁹ Après avoir fait la démonstration de l'affaiblissement subi par la notion de vérité, il nous faut voir à présent quelle est justement la vérité du personnage qui, s'affirmant en être sensible et perceptif, ruine d'emblée le bon fonctionnement de l'interrogatoire. En effet, Clément et Portelli³³⁰ insistent sur la nécessaire fiabilité de l'interrogé, qui doit jouir de toutes ses capacités de réflexion et de raisonnement logique et argumenté afin de pouvoir faire progresser l'enquête en cours, et donc de faire surgir la vérité au sens fort. Or, et c'est ce que nous allons voir à présent, il n'y a rien de cela chez les personnages en présence.

En effet, pour accéder à la connaissance de soi, de son vécu, de ses actes ou de ses pensées intimes, on observe le déploiement d'une nouvelle épistémologie, qui repose essentiellement sur une forme de perception innée, sur un savoir inédit ou, plus exactement, inouïe au sens étymologique du terme, c'est-à-dire qui n'a jamais été entendu et donc jamais été prononcé, se situant quelque part dans l'espace de l'ineffable, à l'image de S. qui peine à plusieurs reprises à trouver le bon mot, le juste terme : « ... que j'avais eu à affronter cette chose, cette comment dire : ordalie ?, cette situation où il ne reste rien d'autre à faire que, selon la formule,

³²⁹ *Ibid.*, p. 99.

³³⁰ CLEMENT, Sophie, PORTELLI, Serge, *L'Interrogatoire*, *op.cit.*, p. 34.

“recommander son âme à Dieu”. »³³¹

A nouvelle épistémologie, nouvelles méthodes ; les questions posées aux interrogés tendent davantage à solliciter une opinion personnelle, une interprétation, la relation d’une perception qu’à rassembler des éléments factuels. La très forte représentation des verbes « croire » et « penser » au sein des formes interrogatives permet de souligner ce phénomène : « Et que pensiez-vous de chacun d’eux personnellement », « Croyez-vous honnêtement qu’ils le savaient »³³². Il en va de même dans les interrogatoires de L’AA, à la différence près que l’on trouve fréquemment ces termes également dans la bouche des accusés, dans une reprise terme à terme des mots de l’interrogateur : « - *Vous, vous avez cru que le policier se trompait ?* / - Non, j’ai cru qu’il disait la vérité. Je crois qu’Alfonso a été le seul à savoir que le policier inventait l’endroit. »³³³ L’opinion et la croyance s’imposant comme le contraire de la raison, l’interrogatoire n’est plus interrogatoire du sujet mais interrogatoire sur le sujet, via la sollicitation de sa perception intime.

C’est dans le cas de l’interrogatoire de Claire Lannes que l’avènement d’un être percevant est le plus manifeste, dans la mesure où cette dernière se situe en-deçà, ou plutôt au-delà, de la compréhension, en témoignent les propos que Pierre Lannes tient sur sa femme. Tout d’abord, ce qui est abordable par tout un chacun semble être interdit à la criminelle : « Et puis il fallait un temps fou pour lui raconter une histoire très simple. Il fallait deux heures pour qu’elle comprenne ce qu’on lui disait. »³³⁴. Il en va de même à propos des images, que Claire Lannes prend pour argent comptant, incapable d’instaurer la distance nécessaire à leur compréhension : « - Les choses de l’imagination elle ne les comprenait pas. Une histoire inventée, une pièce à la radio par exemple, on n’arrivait pas à lui faire admettre qu’elle n’avait jamais existé. [...] »³³⁵ Ce n’est pas que ces choses

³³¹ JP, p. 293.

³³² I, respectivement pp. 75 et 345.

³³³ AA, p. 50.

³³⁴ Ibid., p. 84.

³³⁵ Ibid., p. 86.

dépassent l'entendement, mais bien que la jeune femme est dépassée par l'entendement. Se situant à contre-courant de toute activité intellectuelle, qu'il s'agisse de la lecture ou du plus banal exercice de raison, Claire ne s'abreuve pas de connaissances. Ce qu'elle sait, elle ne l'a pas appris : « - C'est-à-dire, elle ne voyait pas l'intérêt d'apprendre, elle ne savait pas apprendre, elle ne pouvait fixer son attention que sur une chose à la fois. On décrivait un pays, elle oubliait celui de la veille. »³³⁶ Ce que Claire sait, elle le sait d'un savoir intuitif, inné, et il n'y a pas de raisons à chercher à cela, comme elle l'exprime elle-même :

J'ai pensé ça : l'amante anglaise, c'est le contraire de la viande en sauce. Je dois vous dire que quelquefois je me suis sentie très intelligente sur ce banc en ciment. A force de rester immobile, tranquille, l'intelligence me venait, j'avais des pensées intelligentes. / - *Comment le saviez-vous ?* / - On le sait.³³⁷

Claire Lannes est à l'image de Mélisande, perdue dans la forêt, incapable de dire quoi que ce soit sur ses actes et sur elle-même, métaphore du savoir inconscient, en deçà de l'entendement, qui ne peut donc être livré : « Il me semble que je sais quelque chose / Je ne comprends pas tout ce que je dis / Je ne sais pas ce que je dis / Je ne sais pas ce que je sais / Je ne dis plus ce que je veux / Je ne sais pas. »³³⁸

A force d'insister sur la sensibilité toute personnelle du savoir, on aurait tendance à refuser toute forme d'intelligence au personnage, or il n'en est rien, dans la mesure où l'intellect n'a pas affaire à l'intelligence. Ainsi, Claire Lannes possède une intelligence qui n'est pas cognitive, mais qui n'en est pas moins existante, ce que lui accordent d'ailleurs volontiers les autres personnages³³⁹ :

³³⁶ *Ibid.*, p. 87.

³³⁷ *Ibid.*, pp. 150-151.

³³⁸ MAETERLINCK, Maurice, *Pelléas et Mélisande*, cité par RAMOND, Michèle, « Le déficit, l'excès et l'oubli : Maeterlinck, Dali, Duras. » in *Le Personnage en question*, travaux de l'université Toulouse le Mirail, série A, tome 29, actes du colloque du S.E.L, Toulouse, 1-3 décembre 1983, Presses Universitaires Toulouse le Mirail, 1984, pp. 142-143.

³³⁹ Alfonso notamment, et Pierre Lannes, plus partiellement.

Je n'étais pas assez intelligente pour l'intelligence que j'avais et dire cette intelligence que j'avais, je n'aurais pas pu. Pierre Lannes lui, par exemple, il est trop intelligent pour l'intelligence qu'il a. J'aurais voulu être complètement intelligente. 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.³⁴⁰

On voit à travers ces propos que l'interrogée est obscure à sa propre intelligence, qu'elle ne maîtrise en rien. Notons que ce déficit de l'intellect au profit d'un savoir inexpliqué et inexplicable constitue une thématique chère à Duras, qui se trouve largement exploitée dans son œuvre, pensons à la figure de la mendicante, ou encore, plus tardivement, à ces mots de *L'Amant* : « Ne comprenez rien, vous serez au plus près de l'intelligence. »³⁴¹ Claire Lannes sait qu'elle a tué, mais elle ne peut l'expliquer ; elle sait qu'il lui fallait le faire, mais elle ignore pourquoi.

De la même manière, S. sait la peur qui l'a envahi durant la guerre mais se montre incapable de la communiquer au journaliste, parce qu'elle n'est pas conscientisée et porte les stigmates du traumatisme. Ineffable, elle est, un point c'est tout. Ce déplacement du principe inquisitoire 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. Nulle analyse ne saurait, dans une telle conception, avoir droit de cité. Dans le cas de S., la connaissance de la peur est à mettre en relation avec l'incommunicabilité de l'expérience : « J'en ai fait l'expérience cette fois où je suis resté seul à moitié assommé à courir [...] »³⁴² 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. Ce faisant, le personnage semble se situer au-delà du factuel, dans un espace en mouvance perpétuelle, sentant et percevant les mots et les choses. Il est un être

³⁴⁰ AA, p. 163.

³⁴¹ DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Minuit, 1984, p. 111.

³⁴² JP, p. 263.

sensible qui sait *ex nihilo*, ce qui lui confère une dimension providentielle. Or on connaît, dans la tradition littéraire, de Dostoïevski à Faulkner³⁴³, - deux références majeures pour Duras et Simon -, l'étroitesse des liens qui unissent les dieux et les fous, mais aussi les fous et les simples d'esprit, le fou n'étant pas celui qui ne sait pas mais celui qui sait autre chose autrement.

Poussons donc la porte d'un roman devenu cour des miracles.

3.2.3 *Avatars 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'idiot mais aussi le savant, sa folie ayant trait à une inspiration séraphique. Cet imaginaire est présent dans les textes du corpus, qui mettent en scène des personnages touchant à cette inspiration. Il est question de la folie de Claire Lannes à de nombreuses reprises, y compris dans ses propres dires : « - A force de chercher sans trouver, on dira que c'est la folie, je le sais. Si la folie est ce que j'ai, si ma maladie c'est la folie, je ne suis pas triste. / - *Ne pensez pas à ça.* / - Je n'y pense pas. C'est vous qui y pensez. Je sais quand les gens pensent que je suis folle, je l'entends au son de la voix. »³⁴⁴ Pierre Lannes attribue d'ailleurs la cause du crime à la folie de sa femme :

- *Qu'est-ce que vous diriez sur les raisons ?* / - Je dirais la folie. Je dirais qu'elle était folle depuis toujours. Que personne ne pouvait s'en apercevoir parce que sa folie se montrait à elle quand elle était seule - surtout dans sa chambre ou dans le jardin. Là des choses terribles devaient lui traverser l'esprit. [...] ³⁴⁵

³⁴³ *L'Idiot* et *Le Bruit et la fureur* notamment.

³⁴⁴ AA, p. 169.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 116.

D'après Robert Lamy également, la criminelle fait partie « de ces fous qu'un village garde »³⁴⁶. La maladie de Claire réside dans la différence de ses pensées, qui ne peuvent être comprises de tout un chacun. Or qu'est ce que la folie sinon un décalage par rapport à la norme de raisonnement classique ? Le sociologue Erving Goffman définit la maladie mentale comme une « différence fondamentale qui conduit au stigmatisme »³⁴⁷, et donc au rejet de la personne atteinte que l'on ne comprend, d'où l'existence d'asiles et autres hôpitaux spécialisés qui rendent la mise à part effective. En d'autres termes, le rejet de la folie s'apparente à une forme de xénophobie, puisqu'on récuse ce qui est étranger à notre univers de référence. Cette marginalité inhérente à la folie fait qu'elle est éloignée le fou du sensé, l'autre n'étant pas un pair, un semblable, mais un étranger dont le système de valeurs, de pensée, et même la langue sont différents. Si Robert Lamy ne parvient pas à suivre les propos de Claire, c'est en réalité sa personne toute entière qui lui demeure insaisissable :

- Vous savez, moi, je suis là pour Alfonso. Pour elle seule je n'aurais pas répondu à vos questions. Je n'avais pas de rapports personnels avec elle. Elle venait au café, souvent, et comme bien d'autres gens, et à force on croit qu'on se connaît, mais il faut faire la différence entre se connaître et se connaître. Alfonso, Pierre, oui je les connaissais, mais pas elle. [...]

Si une forme de folie, c'est-à-dire plus exactement de différence est unanimement décelée chez Claire, il est intéressant de souligner le décalage entre cette folie qui lui est prêtée et sa réalisation. En effet, la criminelle 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 d'ordre quasi métaphysique : « La folie est-elle une raison ? »³⁴⁸ Elle semble adopter, à ce qu'en dit Pierre Lannes et à ses propres mots, des comportements pathologiques, comme le fait de rester des semaines

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 56.

³⁴⁷ GOFFMAN, Erving, *Asiles*, Minuit, 1968, p. 11.

³⁴⁸ AA, p. 169.

entières assise dans le jardin, mais ses paroles sont incroyablement sensées, en dépit de leur chaos structural souligné plus tôt dans notre travail. Son mari le concède : « Quelquefois elle avait des jugements justes. Tout d'un coup, sur quelqu'un, elle faisait une remarque qui étonnait. »³⁴⁹ Claire Lannes incarne un personnage de fou-savant, sensible et sensé malgré la menace tangible d'un basculement perpétuel. Elle est le savant fou que la perte de la raison n'empêche pas de faire des découvertes. Elle est l'enfant qui épuise la réalité et le verbe, - et il est bien connu que la vérité sort de la bouche de ces derniers -, elle est avec Eluard, l'idée de la terre bleue comme une orange, combinaison du rêve et du probable. Derrière l'apparente simplicité de ses propos se cachent en réalité des réflexions et des interrogations vertigineuses, sur le geste meurtrier par exemple : « Je voudrais bien savoir si c'est chaque fois la même chose pour les autres qui ont fait ce que j'ai fait. », « - Je sais que plus les criminels parlent clairement, plus on les tue. »³⁵⁰ On voit à travers ces propos qu'elle est capable de pensée généralisante, englobante, et même métaphorique, capacité de symbolisation qui fait souvent défaut aux fous³⁵¹. Parce qu'elle pense et qu'elle sait autrement, elle passe pour une folle, mais il ne s'agit pas de savoir effectivement si Claire Lannes est atteinte de folie au sens clinique du terme. Non, ce qu'il s'agit de mettre en évidence, c'est que cette folie est une anti-folie, qui tue son principe ontologique dans l'œuf, puisqu'être fou c'est détenir un savoir supérieur sur les êtres et les choses de ce monde. Claire affirme elle-même, en s'exprimant au sujet d'Alfonso, une forme de clairvoyance dont elle est seule capable : « - *Ces pensées avaient trait à quoi ? à votre vie ?* / - [...] est-ce que je sais. / - *Sur Alfonso ?* / - Oui, beaucoup, beaucoup parce qu'il est sans limites le cœur ouvert, les mains ouvertes, la cabane vide, la valise vide et personne pour voir qu'il est idéal. »³⁵² Les anaphores et les effets de concaténation attestent du caractère poétique de ses propos, de telle sorte que la parole de Claire Lannes est

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 88.

³⁵⁰ *Ibid.*, respectivement pp. 187 et 142.

³⁵¹ MANUS, André, *Psychoses et névroses de l'adulte*, PUF, 1987, p. 24.

³⁵² *Ibid.*, pp. 161-162.

une parole inspirée, et plus encore, enthousiasmée au sens étymologique du terme. Cet être-dieu peut encore être décelé dans la forme litanique que revêt l'interrogatoire, psaume ininterrompu, prière aveugle que l'on ne saisit pas terme à terme mais qui pourtant fait sens. Le délire de la criminelle permet un *confiteor* d'un nouveau genre, celui d'une folie éclairée. Auréolée.

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 déficience, avec son lot d'erreurs lexicales et de bredouillements. Ses amalgames suscitent le rire et l'empathie, or dans l'imaginaire collectif, on se moque des idiots en même temps qu'on leur sourie avec bienveillance. Heureux les simples d'esprit dit l'adage. L'usage d'un idiolecte, à travers l'invention de termes, mais aussi d'un sociolecte, avec l'abondance d'expressions populaires ou argotiques, participent de l'effet comique qui se déploie avec la parole du domestique : « Vous savez ce que c'est un canon ici un autre là chez Julot ou au Cygne, qu'est-ce que vous voulez qu'on fasse tous les deux je ne comprends pas ce qu'il me dit en plus il a l'accent alsacien [...] »³⁵³ Homme à tout faire, boit-sans-soif à ses heures, ce personnage se présente comme un être simple. Cependant, on s'aperçoit au fur et à mesure du roman qu'à l'image de sa surdité, partielle et partielle, cette sottise est surfaite, et qu'il se joue de son interrogateur, qu'il entraîne sur des pistes déceptives ou qu'il frustre en refusant de poursuivre ses déclarations³⁵⁴. 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 choses importantes »³⁵⁵. Comme Claire Lannes, il est capable de pensée surplombante et détonante :

³⁵³ *I*, p. 38.

³⁵⁴ *Ibid.*, voir p. 449, « Il est difficile de vous croire après vos louvoiements et vos omissions continuels ».

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 390.

[...] on digère lentement les choses et avant d'être digérées elles peuvent faire du mal elles ne sont pas comprises on est tenté de les rejeter avant quand on n'a pas l'expérience on est comme ça toujours pressé de se faire des idées avec des bribes et tous nos jugements sont faux par le fait, mais avec le temps tout se digère il n'y a rien d'empoisonné il n'y a que cette bête de vitesse qui nous abrutit à petit feu [...]³⁵⁶

A la folie et la bêtise, qui est souvent envisagée comme l'une de ses microstructures préexiste donc un personnage savant, qui sait sans savoir, qui est sensé sans l'être et qui, en ce sens, touche au sublime. Nul doute que pour la criminelle, jeter la télévision dans le puits constitue un acte sensé. Les personnages en présence incarnent une différence, et même jusqu'à la *différance*³⁵⁷ dans le cas de Claire Lannes. Pour elle comme pour la théorie derridienne, tout peut être autre, l'écart entre deux choses étant souvent imperceptible dans la mesure où différer, c'est déplacer, déplacer son regard, son point de vue, mais aussi sa pensée et enfin parce que la différence est le devenir, c'est-à-dire la lutte contre les significations figées; elle est le déplacement des signifiants qui signifient en marge puisqu'il n'y a pas de signifié originel et arrêté. La différence contenue dans la folie, c'est donc l'ouverture du champ des possibles, à l'image du personnage, qui ne saurait être enfermé dans l'espace de sa propre finitude, jouissant d'aptitudes créatives considérables à l'égard de lui-même.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 449.

³⁵⁷ DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967.

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, or Jean Ricardou affirme qu'il existe une incompatibilité entre témoignage et création³⁵⁸. Nous souhaitons prendre le contrepied de cette déclaration en mettant en évidence la manière dont, en situation interrogatrice, le personnage s'invente et se recrée par le témoignage qui lui est demandé de produire et qui devient ainsi véritable vecteur d'émancipation.

Pour ce faire, on se tiendra à distance des positions textualistes selon lesquelles le personnage n'est rien d'autre que ce que l'auteur, à travers son texte, nous en dit, épuisé par la somme même des énoncés qui en rendent compte. Si, d'après Margaret Macdonald, « Hamlet est ce que Shakespeare nous dit qu'il est et ce que nous en comprenons à partir de son texte, et rien de plus. »³⁵⁹, il n'en va pas ainsi pour les interrogés de notre corpus qui deviennent leur propre fabricant, dans une démarche re-créative. Comme l'explique Robert Pinget, les personnages ne sont pas en actes, mais en *puissance*³⁶⁰. Leur propre puissance.

Une telle conception peut d'ores et déjà être éclairée par la terminologie aristotélicienne du personnage. Dans *La Poétique*³⁶¹ notamment, aucun substantif propre ne désigne le personnage, qui est le plus souvent un *prattontes*, - participe présent du verbe *prattein*, « faire » -, et donc un sujet faisant, support d'actions. Si l'on sait que ce terme a servi de base au statut actanciel du personnage, on peut également, dans notre perspective, envisager le participe présent comme la marque

³⁵⁸ RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, 1971.

³⁵⁹ MACDONALD, Margaret, « Le Langage et la fiction », cité in MONTALBETTI, Christine, *Le Personnage*, op.cit., p. 46.

³⁶⁰ *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, II, op.cit., p. 321.

³⁶¹ ARISTOTE, *Poétique*, Gallimard, 1996.

d'un être en mouvement, toujours en train de, non pas de faire, mais bien de se faire. Le personnage se présente comme une « force en marche »³⁶² maître de son sort, à l'image du protagoniste de *L'Espoir*, dont le caractère, pourtant longuement défini, laisse place au devenir potentiel : « Manuel entendait pour la première fois ce qui est plus grave que la voix des hommes, plus inquiétant que leur présence sur terre : la possibilité infinie de leur destin. »³⁶³

Afin de mettre en lumière ce personnage autocréateur, il faut convoquer la problématique mémorielle : la mémoire étant par essence 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. Ce faisant, il s'ouvre le champ des possibles en laissant davantage de place au vraisemblable qu'au véridique.

Il s'agira en ultime instance, et puisque nous en sommes à parler de création, ou plus précisément de processus créatif, d'envisager l'interrogatoire et ses participants comme la métaphore de la création littéraire : comme le disait Pinget, l'incipit de son roman, c'est à lui-même qu'il se l'adressait³⁶⁴. 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 centrale de la création qui intervient, et plus justement de la re-crédation, dans la mesure où il s'agit d'un roman nouveau qui ne cesse de se penser et se repenser sans cesse, de s'inventer infiniment : « Une fois l'œuvre achevée, la réflexion critique de l'écrivain lui servira

³⁶² RYKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman*, Corti, 1988, p. 25.

³⁶³ MALRAUX, André, *L'Espoir*, Gallimard, 1937, p. 588.

³⁶⁴ PINGET, Robert, « Pseudo-principes d'esthétique » in RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, II, op.cit.*, p. 315 : « Je me suis mis au travail et j'ai écrit la phrase. *Oui ou non répondez* qui s'adressait à moi seul et signifiait *Accouchez*. Et c'est la réponse à cette question abrupte qui a déclenché le ton et toute la suite. »

encore à prendre ses distances par rapport à elle, alimentant aussitôt de nouvelles recherches, un nouveau départ. »³⁶⁵

3.3.1 *L'amnésie bienheureuse ; 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, qui affiche toujours des défaillances. Par conséquent, le témoignage qui se construit au fil de l'interrogatoire est essentiellement sinon inexact, du moins incomplet, mais il n'en demeure pas moins une tentative de réunir le temps passé et le temps présent, en vue d'une compréhension à venir. 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 passé et le présent, lien qui n'est rien d'autre que la définition même de la mémoire:

- *Elle ne vous a presque pas parlé pendant ces cinq jours – entre le crime et son aveu, le 13 au soir ?* / - Pour ainsi dire pas. Elle ne me voyait même plus traverser le jardin quand je rentrais. Je lui étais devenu aussi étranger que si je ne l'avais jamais connue. / - *Elle avait aussi jeté vos lunettes dans le puits ?* / - Oui. Les siennes aussi, et sans doute la clef de la cave. On ne l'a jamais retrouvée. / - *Elle vous l'a dit ?* / - Non, je l'ai vue, de la salle à manger, jeter les lunettes. Pas la clef. / - *Pourquoi à votre avis a-t-elle jeté les lunettes ?*³⁶⁶

Le participe passé, par le pont qu'il jette entre passé des faits et présent du témoignage, invite également à une réactivation de la mémoire, dont il s'agit *a priori* de surmonter les lacunes. Cette partialité mnésique fait l'objet de nombreuses insinuations dans les œuvres du corpus, à commencer par la très grande représentation de l'adverbe négatif « plus » dans les propos du domestique,

³⁶⁵ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit., p. 11.

³⁶⁶ AA, p. 120.

employé plus précisément au sein de la tournure restrictive: « 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 »³⁶⁷. Les formes négatives se succèdent pour dire que les souvenirs lui échappent ; en dépit de la multitude de détails futiles qu’il est capable de fournir, il y a des pans du passé qui semblent avoir disparus. Dès que la mémoire fait défaut s’installe une sclérose de la démarche inquisitoire, qui cesse de progresser, ce qui provoque l’insistance de l’interrogateur.

Dans le cas de S., la problématique mémorielle est sensiblement différente, dans la mesure où les souvenirs sont plus flous qu’ils ne sont lacunaires. Les réminiscences de la guerre, qui constituent le premier matériau de *l’interview*, semblent se succéder dans un effet de fondu enchaîné, de telle sorte que se superposant les unes aux autres, les contours des images se floutent, comme si la tentative de restitution entraînait nécessairement un aspect volubile. Le récit des souvenirs prend des allures d’écriture cinématographique, les plans se succédant sans que l’on puisse percevoir les raccords. Car dans le cas de S., le souvenir est d’abord image, comme en témoigne le caractère pittoresque des descriptions :

Parce que, dit-il, oui, c’était parfaitement dérisoire : l’exquise matinée de printemps, le ciel d’un bleu transparent, les prés fleuris, la verte campagne où la seule trace de la guerre était cette route qui ressemblait à une décharge publique ou plutôt à un de ces cimetières de voitures comme on en voit parfois dans les banlieues des grandes villes, avec cette seule différence qu’au lieu d’être entassées les carcasses de véhicule et les épaves de toute sorte étaient alignées comme au cordeau le long de la route [...] ³⁶⁸

Comme une photographie qui jaunit avec le temps, les images sont imprécises, malgré les efforts de S. pour les reconstituer le plus fidèlement possible, et procède pour ce faire par tâtonnements, comme dans la citation suivante, qui donne à voir le travail de la mémoire :

³⁶⁷ *I*, p. 300.

³⁶⁸ *JP*, p. 250.

[...] Et aux murs (je veux dire sur les panneaux en chêne) peut-être deux ou trois tableaux, un paysage de Constable peut-être, ou une petite scène de genre ou légèrement grivoise de Hoggarth... Non ; je me trompe. Attendez : plus probablement une bataille, avec un ciel noir et des rangées d'uniformes rouges... Non. Je me trompe encore : une marine, sûrement quelque historique combat naval, un de ceux que leur flotte a toujours gagnés [...]³⁶⁹

Essayer de rectifier, faire la mise au point, retrouver une netteté mate ou brillante n'est pas mince affaire ; S., conscient des oublis qui sont une part entière de la mémoire, formule à de nombreuses reprises son caractère nécessairement abstrait : « (mais S. dit qu'il ne pouvait pas préciser lequel des deux, qu'il se rappelait seulement le son ou plutôt le timbre de la voix », « Parce que, dit-il, pour autant qu'il puisse se rappeler ce qui se passait [...] », « [...] essayant de se souvenir exactement de quelque chose qui s'est passé (qu'il a vécu) plus de quarante ans auparavant, qui dans sa mémoire n'est plus qu'un magma d'images et de sensations, presque aussi incroyable pour lui que pour son interlocuteur. », « Mais à ce moment là je n'en ai pas le moindre souvenir. »³⁷⁰ Cette abstraction est due à l'écoulement du temps qui passe, mais aussi aux circonstances du vécu de ce qui est à présent un souvenir ; dans certaines situations, la gravure est compliquée : « Il (S.) dit que, croyez-moi, dans cette sorte d'état on est probablement parvenu à un degré où sans s'étonner ni s'indigner [...] on se contente d'enregistrer passivement les choses. »³⁷¹

Quoiqu'il en soit au sujet des raisons et comme il y a des silences dans les paroles des personnages interrogés, il y a des zones vides dans leur mémoire, sans qu'il existe pour autant de rapport de correspondance systématique. En effet, on fait une minute de silence pour se souvenir, à la mémoire de, pour prendre le temps de reformer le souvenir, parce que le néant est insupportable. Alors les

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 212-213.

³⁷⁰ *Ibid.*, respectivement pp. 279, 291, 288 et 289.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 271.

personnages cherchent à se souvenir, comme Pierre Lannes qui tente de débrouiller la chronologie : « Je parle de la période des cinq jours qui a suivi le crime. Je me perds un peu dans les dates. Pendant la période du crime, si je me souviens bien, une fois, oui je l'ai retrouvée sur le banc, dans le jardin, elle paraissait exténuée. »³⁷² Lorsque l'interrogateur lui demande de fouiller sa mémoire plus en profondeur, de « chercher » pour pouvoir trouver, Pierre Lannes souligne la part nécessairement confuse de la mémoire, qui peut être tout et rien à la fois et qui peut donc, si on s'acharne trop, révéler l'inexact, dans l'épais brouillard qui se forme entre le souvenir et le non souvenir : « - *Pendant ces dernières années vous ne vous souvenez de rien qui aurait pu annoncer ce crime, même de loin ?* / - De rien, non, j'ai beau chercher. De rien. [...] - *Cherchez bien.* / - Non, je ne veux pas. On peut tout trouver, si on le décide, ou rien, comme on veut. Alors je me tais. »³⁷³ A trop vouloir restituer les souvenirs avec exactitude, on les déforme, dans la mesure où la mémoire étant un appareil fondamentalement lacunaire, comme ce sont entre autres employées à le démontrer les théories de l'inconscient pour ne citer qu'elles, certains aspects demeurent inaccessibles.

Cependant, cette déformation, en dépit de la connotation négative du terme, ne saurait être un mal dans la perspective d'un personnage créateur. Plus que de déformation, il convient de parler de transformation non pas tant des souvenirs que du personnage *à travers* les souvenirs. Non seulement la position du sujet en être mnésique, - et parfois amnésique -, lui confère une existence dans la durée qui participe d'une consistance indéniable, mais encore elle lui permet de s'inventer. Comme le mythomane, c'est-à-dire le fou d'histoires, s'invente par le récit fictif, les personnages en présence se créent via le récit des souvenirs, qui peuvent être ce que bon lui semble puisqu'à la barre ne se trouve aucun témoin. Dans l'auditoire non plus.

³⁷² AA, p. 74.

³⁷³ *Ibid.*, p. 113.

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. Comme l'a écrit Michel Butor, le personnage de roman ne saurait être enfermé dans une condition : « L'individu romanesque ne peut jamais être entièrement déterminé, il reste ouvert. »³⁷⁴ Ouverture, donc. *Ouvrez*, disait Nathalie Sarraute.

Nous pouvons, dans la perspective qui est la nôtre, compléter les propos de Butor en disant que si le personnage demeure ouvert, c'est d'abord vis-à-vis de lui-même, capable, par l'activité imaginative et l'exercice de pensée, de devenir, de devenir un et plusieurs, l'un et l'autre, celui-ci et celui-là soit, en un mot, d'exister en complexité. Plus que jamais, pour les personnages en présence, l'existence précède l'essence. Le sujet s'invente lui-même en outrepassant très largement les simples faits et l'impossible relation du souvenir. La structure d'interrogatoire, contrairement à ce que l'on pouvait envisager dans un premier temps dans la mesure où elle tend à se présenter comme une pratique rigide et concrète ne laissant aucune par à l'imagination, devient de fait le lieu privilégié 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, ou encore ce que l'on aurait voulu avoir vécu, avoir été.

Ce phénomène est particulièrement visible dans le roman de Claude 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... »³⁷⁵ 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 ça : les panneaux de

³⁷⁴ BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard, 1964, p. 107.

³⁷⁵ *JP*, p. 214

chêne clair, le plafond lui aussi lambrissé de chêne clair, les portes matelassées de cuir hermétiquement fermées, gardées au-dehors par un appareteur - ou probablement par un ou plusieurs agents des services secrets », ou encore « ça vaut la peine d'essayer d'imaginer, de se figurer [...] »³⁷⁶ 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, et plus particulièrement au sein de la description qui tient une place importante dans l'économie des œuvres étudiées. Par l'image et avec elle l'imagination, S. revit en rêvant son passé de soldat, et tente, en convoquant les facultés imaginatives de son interlocuteur, de le lui faire apparaître sous les yeux ? *Ante oculos ponere* :

[...] il lui serait absolument impossible de décrire le visage de ce colonel que d'ailleurs, auparavant, depuis le début de la guerre, il ne lui avait été donné d'apercevoir que deux fois mais, dit-il, que le journaliste pouvait imaginer : un de ces visages ascétiques, masque de bois aux joues plates et à la peau tannée par le grand air [...]³⁷⁷

Ce n'est que par la description fantasmée et stylisée qu'en fait S. que le journaliste peut essayer de se figurer. Il ne s'agit pas de représenter à l'identique, - les articles de presse que S. lui donne à lire sont faits pour cela -³⁷⁸, mais au contraire de recréer, de magnifier ou, en d'autres termes, de donner un ton et une couleur. Lorsque le journaliste lui reproche cette stylisation qu'il juge outrancière, S. n'a d'autre réponse que l'omniprésence de la création :

³⁷⁶ *Ibid.*, respectivement pp. 212 et 213.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 274.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 215.

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, que, sauf dans des traités scientifiques comme par exemple d'anatomie ou de mécanique ou de botanique (encore que ce serait à discuter), il n'existe pas de style neutre ou comme on l'a aussi prétendu d'écriture "blanche" ce qui revient d'une façon assez naïve à entretenir le mythe d'un romancier dieu présenté comme un observateur impassible au regard détaché, "le monde comme si je n'étais pas là pour le dire" ironise déjà Baudelaire, le journaliste disant qu'il ne parlait pas de roman mais de témoignage, et S. dit que six témoins d'un événement en donneront de bonne foi six versions différentes [...]³⁷⁹

Nous pouvons aller plus loin en affirmant qu'il ne saurait y avoir d'objectivité parce qu'elle ne présente pas d'intérêt pour un être en formation, et plus précisément en auto-formation. Plus que jamais, c'est la subjectivité qui forme le sujet. Le personnage invente et s'invente au cœur de ce qu'il crée, par les mots qu'il emploie. Claude Simon lui-même s'est exprimé sur ce phénomène, à propos de *L'Acacia*, rejetant le souvenir authentique hors de la littérature :

J'avais commencé à décrire l'une des charrettes sur laquelle s'entassaient les pauvres choses que ces malheureux avaient pu emporter de chez eux et, dans ma phrase, s'empilaient de mots lourds comme matelas, buffets, bahuts, etc. [...] J'ai longtemps cherché. A la fin, j'ai trouvé : mot et objet : bicyclette... Et est-il encore besoin de dire que pas plus que les bahuts ou les matelas, pas plus que le mouchoir sous les genoux de la veuve de guerre, je ne pourrais garantir que j'ai vu une bicyclette : aucun souvenir de cet objet particulier n'était resté dans ma mémoire, et pourtant, quelque chose m'avait imposé ce mot, de sorte qu'au contraire de Stendhal, je pourrais jurer que cette description est parfaitement véridique.³⁸⁰

Qu'importe qu'il y ait eu ou non une bicyclette, qu'importe que Claire Lannes invente des histoires passées auxquelles elle est la seule à croire ; l'important réside dans le geste créateur, dans le pouvoir d'imaginer et de s'imaginer une réalité. La réalité est celle du personnage, qui n'est rien d'autre que la réalité, et l'existence,

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 272-273.

³⁸⁰ SIMON, Claude, *Quatre conférences*, Minuit, 2012, pp. 123-124.

qu'il se forge.

Ainsi, Claire Lannes ne ment pas, mais invente une réalité qui lui est propre, qui fait sens en puissance, qu'importe qu'elle ait été concrétisée ou non. En se rêvant commettre un acte symbolique avec Alfonso, c'est une partie de son être qui se réalise, la part manquante, celle de la communion avec un semblable. Les critères du vrai ou du faux, que convoquent Pierre Lannes et l'interrogateur, n'entrent pas en ligne de compte dans la perspective de la jeune femme, le propre du fantasme étant précisément de se situer en marge de toute appréciation objective :

*- Elle a dit au juge qu'elle aurait demandé à Alfonso de l'aider à jeter le poste de télévision dans le puits. / - Vous savez bien que c'est faux ? / - Oui. [...] Je sais. Mais pourquoi à votre avis raconte-t-elle ça sur Alfonso ? / - Peut-être qu'elle a eu l'idée de lui demander de l'aider et qu'elle croit que c'est arrivé. Ou bien qu'elle le lui a demandé et que, naturellement, il a refusé. Je ne comprends pas autrement. Qu'a dit Alfonso là-dessus ? / - Il a dit qu'elle avait tout inventé, qu'elle ne lui avait jamais demandé quoi que ce soit de ce genre. [...]*³⁸¹

Parce qu'on lui demande de témoigner de son vécu, le personnage devient, en situation d'interrogatoire, son propre orfèvre. Il peut ainsi se dessiner sous plusieurs angles, comme il l'entend, et ainsi laisser éclater au grand jour l'idée qu'il se fait de la réalité de son être, de l'être qu'il s'est construit, détaché de l'emprise vieille de plusieurs siècles d'un romancier qui fixait les frontières de ses personnages. François Mauriac l'avait déjà annoncé : le personnage de roman ne vivra qu'en autonomie :

D'ailleurs, c'est assez mauvais signe qu'un des héros de nos livres devienne notre porte parole. Lorsqu'il se plie docilement à ce que nous attendons de lui, cela prouve le plus souvent, qu'il est dépourvu de vie propre et que nous n'avons entre les mains qu'une dépouille. Que de fois m'est-il arrivé de découvrir, en composant un récit, que tel personnage de premier plan auquel je pensais depuis longtemps, dont j'avais fixé l'évolution dans les derniers détails, ne se conformait si bien au programme que parce qu'il était

³⁸¹ AA, p. 121.

mort : il obéissait, mais comme un cadavre. Au contraire, tel autre personnage secondaire auquel je n'attachais aucune importance se poussait de lui même au premier rang, occupait une place à laquelle je ne l'avais pas appelé, m'entraînait dans une direction inattendue. »³⁸²

Qu'en écrivant sa propre voie.

3.3.3 L'interrogatoire comme métaphore de la création littéraire.

Nous souhaitons, en ultime analyse, envisager une réflexion d'ordre métatextuel à propos de l'interrogatoire, qui, faisant éclore le personnage, se présente également comme un symbole de l'écriture. S'il a précédemment été question de re-création du personnage, il est à présent question de création littéraire, l'interrogatoire se dressant en véritable métaphore de celle-ci.

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.*³⁸³

Le personnage de l'interrogateur se présente comme un auteur désireux de composer un livre. Anonyme, on ne sait qui il est vraiment, mais plusieurs éléments pourrait l'apparenter à un écrivain, comme l'ouverture de l'interrogatoire de Pierre Lannes : « - *Je vous ai fait venir pour vous interroger sur votre femme Claire Lannes.* / - Pourquoi ? / - *En vue d'un livre sur le crime qui vient d'être commis à Viorne.* »³⁸⁴

³⁸² MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages*, Buchet-Chastel, 1933, pp. 126-127.

³⁸³ *AA*, p. 9.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 69.

L'enregistrement des différents interrogatoires pourrait être là pour consigner la matière du livre et l'exploiter par la suite. De plus, cet interrogateur insiste sur le rôle important du lecteur pour établir le sens : « - Ce que je vous dis d'elle vous amène-t-il vers une explication de son crime ? / - *Vers plusieurs explications, différentes de celles qui m'étaient venues à l'esprit avant de vous entendre. Mais je n'ai pas le droit d'en retenir une dans le livre qui se fait.* »³⁸⁵ En réalité, c'est toute la poétique de Duras que cet interrogateur semble décrire, celle d'un « livre à venir », d'une écriture qui se fait parce qu'il faut qu'elle soit faite. Il y a une nécessité de l'écriture et des livres, des mots qui s'imposent à l'écrivain comme coule le Mékong :

Vous êtes en train de dicter la page qui deviendra celle de la photographie qui manque, la traversée du fleuve, la rencontre avec l'homme qui va sortir de l'automobile [...] Et toujours sublime, toujours à écrire, soixante ans plus tard, encore l'écrire, ne pas se lasser d'écrire ça. Et moi je suis là près de vous et je tape ce que vous dites, j'essaie de suivre, de ne pas me tromper, parfois l'émotion est telle, quand vous parlez du petit frère, cet amour-là, Paul, toujours là, intact, la mort du petit frère. Vous ne pouvez pas, votre voix s'étrangle, vous pleurez. [...] Et puis vous reprenez le fil de l'histoire, et apparaît Hélène Lagonelle, et ça me plaît beaucoup ce mot, Lagonelle. Elle dit : à moi aussi, il me plaît [...] On peut réciter le texte par cœur, on connaît l'histoire et cependant non, on la découvre tandis que vous me dictez les mots de l'histoire. On est émerveillé. On dit oui, encore, on applaudirait presque, comme au théâtre [...] Le livre se fait, tous les jours, le livre existe, c'est *L'Amant* [...]»³⁸⁶

L'écriture est spontanée, comme l'est la parole, comme doit l'être le dialogue, et l'on comprend que l'interrogatoire, lieu privilégié de l'exercice de la parole, s'érige en paradigme de l'écriture en liberté. Les langues s'y délient comme le livre se fait, si bien que rien ne peut être déterminé *a priori*.

Dans la lignée des interrogés de *L'AA*, on peut dire que l'interrogateur amène le domestique à dicter le roman à la dactylographe. Par les questions, il fait éclore la parole, mais plus encore, il s'agit là encore d'une parole vive, à brûle-

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 99.

³⁸⁶ YANN ANDREA, *Cet amour-là*, Peauvert, 1999, pp. 60-62.

pourpoint qui, emportée dans l'immédiateté du jeu des questions et des réponses ne comprend aucun temps mort, se livre brute, mal dégrossie, telle quelle. A travers la structure inquisitoire, c'est l'idéal de l'écriture spontanée qui triomphe, et paradoxalement, la liberté sous la contrainte³⁸⁷. Ce qui intéresse Pinget, ce n'est pas l'artisanat ni la mécanique de précision, mais bien la naïveté originelle de ce qui se dit immédiatement, en dépit de ce que peut en penser le domestique :

[...] tout ce fatras que mademoiselle tape sur sa machine c'est comme si ce n'était pas moi qui l'ai dit vous me tirez les vers on sait ce qui vient il y a des choses qu'on doit faire tout seul et qui n'intéressent que les vicieux comme vous, oui je le dis vicieux si je n'avais pas eu à les dire ou si je les avais dites posément en prenant mon temps les n'auraient pas été pareilles [...]³⁸⁸

Comme l'explique l'auteur, c'est-à-lui-même qu'étaient adressés les premiers mots du roman³⁸⁹, les impératifs étant là pour faire surgir la parole. Comme pour le domestique, que Michele Praeger qualifie de « personnage-écrivain »³⁹⁰, affirmant ainsi la mise en abîme du geste scriptural. De plus, toujours d'après les analyses de M. Praeger, le domestique en tant qu'écrivain méprise son narrataire, se révolte contre lui, ce 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.

Si l'on peut dire avec Umberto Eco que les trois romans de notre corpus

³⁸⁷ Cf. l'écriture sous contrainte du surréalisme et de l'ouïpo, qui envisageaient le principe même de contrainte comme éminemment créateur, permettant paradoxalement la libération du verbe.

³⁸⁸ *I*, p. 449.

³⁸⁹ RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, II*, *op.cit.*, p. 315.

³⁹⁰ PRAEGER, Michele, *Les Romans de Robert Pinget : une écriture des possibles*, *French forum monographs*, numéro 65, Lexington, 1987, p. 44

envisagent un lecteur modèle³⁹¹, il se n'agit pas, comme le présente le théoricien, d'un *archi*-lecteur, mais d'un lecteur capable, avec Blanchot, d'effectuer un « geste d'accueil »³⁹², capable de renoncer à ses vieilles habitudes, d'accepter le flottement du sens, dans la mesure où, comme l'a dit Claude Simon, « Si le roman du XIXe siècle était un roman du savoir, le roman moderne est essentiellement un roman du non-savoir. »³⁹³

De manière générale, l'interrogatoire se présente comme la métaphore de la création littéraire et romanesque dans la mesure où l'écrivain se doit de répondre aux attentes de sa propre condition, c'est-à-dire d'écrire. « Abrégez », « Décrivez », « Répétez » sont des invectives que tout auteur s'adresse à lui-même lorsqu'il est à sa table de travail. De plus, la part des questions, qui fonde l'interrogatoire, peut être envisagée comme la matière implicite du roman en train de se faire, et que dans les interrogatoires en présence, la formulation ne fait que révéler. Ainsi, lorsque S. - à propos de qui il est difficile, par la présence même de cette initiale, de ne pas voir un double de l'auteur -, s'entend demander « Comment fait-on pour vivre avec la peur ? », le lecteur de Claude Simon y voit une mise en mots du matériau des romans précédents, la sensation de peur étant par exemple un motif récurrent de *La Route des Flandres*. L'inscription dans le texte du rôle actif du lecteur dans la création romanesque participe également de cette métaphore macrostructurale, et lorsque S. s'enquiert de savoir, au fil de son récit, si son interlocuteur peut voir, - « si le journaliste voyait ? »³⁹⁴-, ce dernier apparaît comme un double du lecteur, à qui l'auteur est soucieux de rendre visible l'image qu'il décrit.

Enfin, au sommet de la pyramide réflexive qu'est l'interrogatoire apparaît la question fondamentale d'apparence banale : qu'est-ce qu'écrire, ou plutôt, pourquoi écrire ? Il semblerait que la réponse de l'écrivain soit la même que celle de

³⁹¹ Voir ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, 1985.

³⁹² Voir BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 259

³⁹³ SIMON, Claude, « La fiction mot à mot » in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, II*, op.cit., p. 84.

³⁹⁴ JP, p. 274.

Claire Lannes : « - *Pourquoi avez-vous fait ça ?* / - De quoi parlez vous ? / - *Pourquoi l'avez-vous tuée ?* / - Si j'avais su le dire, ce serait fini des interrogatoires, vous ne seriez pas là à m'interroger. »³⁹⁵ C'en serait fini des interrogatoires, c'est-à-dire c'en serait terminé de l'écriture.

Puisque le Nouveau Roman est avant tout une recherche³⁹⁶, il est aussi questionnement perpétuel, d'où l'importance de la dimension policière dans de nombreux opus, et consécutivement de l'interrogatoire. Non pas pour que la lumière soit faite que la justice soit rendue, mais au nom d'une littérature Innommable qui ne cesse de répéter ces quelques lettres formant le mot : ébullition. Passage d'un état à un autre.

³⁹⁵ AA, p. 164.

³⁹⁶ Voir ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit.

Conclusion de la troisième partie.

Si nous avons fait, dans le deuxième temps de notre travail, le portrait du personnage en être de parole, le troisième temps de notre réflexion a été employé à mettre en évidence l'envergure de son activité de pensée, le *dico ergo sum* devant en passer par le *cogito*. C'est la part intérieure du personnage, les mouvements de conscience et de pensée qu'il s'est agi de révéler à travers la situation d'interrogatoire qui, on l'a vu, est particulièrement propice à cela. Le face à face de l'interrogatoire, instaurant d'emblée une confrontation entre deux individualités permet, dans le privilège de la relation duelle, de faire émerger la face cachée de l'être, le personnage interrogé construisant sa logique interne au contact de l'autre.

D'aucun diront que tout personnel romanesque, de tous courants et à toute époque, possède une dimension psychologique, plus ou moins masquée. Sans doute. Y compris lorsque, comme chez Nathalie Sarraute, les personnages se présentent comme de vulgaires consonnes. Or ce n'est pas la psychologie du personnage qui nous a intéressés, mais bien la particularité de ses modes d'existence, ce qui nous a conduits à insister sur sa teneur phénoménologique. Faculté de pensée, donc ; oui, mais faculté de pensée extraordinaire au sens premier du terme, puisque celle-ci se situe au niveau intuitif, dans une innéité de principe qui l'éloigne de toute forme de raisonnement logique. Nul doute que Claire Lannes ne saurait pas résoudre une équation à trois inconnues, ou encore que le domestique ne pourrait raisonner par syllogismes, mais ils possèdent l'un et autre un savoir sobre, primaire en quelque sorte. Ce mode de connaissance, qui est en réalité un véritable mode d'existence, place les personnages du côté du sensible, qui se contentent de détourner le regard à la vue des cadavres de l'objectivité, de l'authenticité et de la vérité. Le principe inquisitoire subit dans le même temps un grand détournement qui, comme le bain révélateur de la chambre noire, voit

apparaître un être bien singulier.

Et comme la solution révélatrice n'agit pas instantanément et que l'individu sur la photo voit ses traits changer seconde après seconde, le personnage ne cesse de se métamorphoser. Il s'invente une réalité propre, interprète son vécu et se donne à lire selon sa propre vérité. Le photographe peut, lui aussi, appliquer, au moment de la révélation, tel ou tel pigment pour foncer un profil ou gommer une aspérité. Ce n'est pas parce que le cliché a été pris à une heure donnée sous un ciel défini que la photographie qui suivra après développement lui sera identique. Ce n'est pas parce qu'on a dit de Claire Lannes qu'elle était folle qu'elle l'est effectivement. Comme le cliché, le personnage se développe seul au contact du liquide adéquat, c'est-à-dire pour ce qui le concerne, de l'interrogatoire. Le témoignage qu'on lui demande de fournir, il en est incapable *stricto sensu*, alors il fait ce qu'il sait faire, imaginer, se créer une réalité qui pour lui fait sens. Qui m'aime me suive, semble-t-il dire.

Qui aime le Nouveau Roman le lise. Mais surtout, sans jamais se forcer. Lorsque Robert Lamy s'acharne à comprendre les propos de Claire Lannes, il passe nécessairement à côté. Parce que précisément, il n'est pas question de comprendre. Il n'en a jamais été question, ce qui vaut à la fois, par analogie, pour le personnage et pour le roman de la nouveauté.

Si l'on devait faire un portrait de famille réunissant le domestique, S. et les interrogés de *L'AA*, on aurait du mal à savoir qui est qui, dans la finitude de l'immuable qu'ils ne connaissent pas, interdits de parole et de pensée. Cependant, au bout du compte et en « fin d'auditoire », comme le dit Pinget³⁹⁷, il est fort probable que tous sourient.

³⁹⁷ RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, II*, *op.cit.*, p. 321.

« Le livre finit lorsque j'ai restitué à mon héros, à ce fils des ténèbres, ses droits à la
lumière. »

François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*.

Conclusion générale.

L'Amante anglaise, *L'Inquisitoire* et *Le Jardin des Plantes* accordent une très grande place aux personnages dans la mesure où les propos de ces derniers constituent le principal matériau du roman. L'instance narrative étant occultée et en tous cas non définie, les personnages s'en font le relai et se présentent ainsi comme la *supra* structure du roman. Les interrogés de *L'AA*, 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. S'ils prennent le parti de se taire, c'est le roman qui meurt avec l'extinction de leur voix. Aucun risque de ce côté, puisque parler, c'est exister, et il faut donc parler toujours, de la pluie et du beau temps pourquoi pas, mais il faut que la parole ne vienne pas à cesser.

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.

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, car de quoi pourrait-on accuser les personnages en présence, sinon d'excès de verbe ? A travers le combat qu'est, dans un premier temps au moins, l'interrogatoire, le sujet violenté se bat pour subsister alors même que les

apparences sont contre lui, qu'il est moins fort sur le papier. Ce faisant, il semble adresser un pied-de-nez à tous les détracteurs qui l'avaient enterré trop vite. Être combatif, être-parole, être-pensée, le personnage a cessé d'être un vulgaire outil dans le laboratoire de la recherche romanesque du Nouveau Roman.

Plus que jamais, il est cette représentation de l'homme dans l'espace de la fiction, et comme l'homme de la seconde moitié du siècle est fondamentalement différent de ses ancêtres, le personnage l'est des siens. Robbe-Grillet l'avait affirmé dès 1963, à Nouveau Roman, homme nouveau³⁹⁸ :

C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin.³⁹⁹

Cet homme, ce personnage profondément humain, c'est ce que nous nous sommes attachés à montrer tout au long de ce travail. Contrairement à ce que l'on pourrait croire *a priori*, il existe bel et bien dans le Nouveau Roman ce que Vincent Jouve appelle « l'effet-personne »⁴⁰⁰, c'est-à-dire une illusion référentielle qui fonctionne à plein, sans qu'il y ait besoin pour se faire que l'identité du personnage nous soit déclinée d'un bout à l'autre.

Que nous rejoignons Robbe-Grillet est une chose, mais notre réflexion nous a permis de progresser plus avant et de mettre en lumière l'émancipation du personnage, qui ne se contente pas de poser un regard sur le monde, à l'image du protagoniste de *La Jalousie*. C'est pourquoi nous pouvons dire qu'il ne se contente pas d'être un homme, aussi moderne soit-il, et de se comporter comme tel, mais qu'il s'acharne à le devenir. En d'autres termes, il ne se borne pas à être, il existe.

³⁹⁸ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit., « Nouveau Roman, Homme nouveau », pp. 113-121.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁰⁰ JOUVE, Vincent, *L'Effet personnage dans le roman*, op.cit., 1992, p. 93.

On rejoint ici la philosophie husserlienne de l'existence, qui tend à dépasser le déterminisme selon lequel l'homme est contraint de dire oui à un être qu'il n'a pas créé et qui par conséquent lui est étranger. Un tel dépassement n'est possible que par le biais de l'activité de conscience dont est capable le personnage qui, nous l'avons vu, se présente comme un être phénoménologique. « L'homme acquiert la conscience de son indépendance - la conscience d'être indépendant non pas de quelque chose de spécifique et pas même de sa finitude générale, mais indépendant du fait qu'il est [...] », écrit Hannah Arendt⁴⁰¹. Cette conscience de leur condition, les personnages de notre corpus l'ont pleinement intégrée, qui agissent sur leur devenir, libres de leurs mouvements, qui ne cessent de lutter pour accéder au statut de l'existence. En effet, si l'on regarde de plus près le vocable employé par Robbe-Grillet, on s'aperçoit que ce dernier, en lecteur d'Heidegger, parle d'essence, d'être, et d'être-là⁴⁰². Or, comme nous nous sommes attachés à le démontrer, le personnage du Nouveau Roman ne saurait être réduit à une essence, aussi moderne et novatrice soit-elle.

Dans cette tension vers le devenir, le lecteur ne joue que les seconds rôles. Nous ne nous situons pas dans une définition pragmatique du personnage, au sein de laquelle le lecteur, en projetant ses fantasmes et créant ses propres représentations mentales, donne une consistance à l'être de papier qu'il effeuille page après page. Force est de constater qu'à la lecture de *L'AA*, on n'est pas tenté de se demander si Claire Lannes peut être blonde, ou brune, tout comme on ne cherche pas spontanément à s'imaginer la forme du visage du domestique ou la couleur des yeux de S. Le besoin de représentation est bridé par un personnage qui n'est pas ce que l'on peut rêver à son sujet, mais qui est sans qu'il y ait besoin de l'affubler de *possibles*. L'omniprésence et la prédominance qui sont les siennes l'imposent au lecteur tel qu'il se crée, et le pousse sur le devant de la scène. Face à une telle *potentia*, la représentation lectoriale se trouve sinon impuissante, du moins mise à mal, le personnage échappant, par le mouvement permanent vers son

⁴⁰¹ ARENDT, Hannah, *Qu'est-ce que la philosophie de l'existence ?*, Payot et Rivage, 2000, p. 34.

⁴⁰² Voir ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit., p. 95.

devenir propre, à toute tentative de représentation.⁴⁰³

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 personnage en présence, un être conscient, 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 ce que l'on peut appeler un effet de vie et une contenance indéniables. N'en déplaise à ceux qui l'avaient considéré *in articulo mortis*. Pour reprendre la terminologie de Vincent Jouve, on peut dire que le personnage se présente comme un être *convexe*, c'est-à-dire bombé, enflé, qui s'impose par sa seule présence laquelle suffit à justifier le récit, par opposition à l'être *concave* qui n'est qu'un *medium* et se contente de soutenir la diégèse.⁴⁰⁴

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 Robbe-Grillet⁴⁰⁵, 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 Derrida ou 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

⁴⁰³ Cf. les propos de Claude Régy au sujet de la mise en scène de *L'AA* : « On est parti dans une représentation complètement abstraite, c'est-à-dire que les personnages étaient assis sur une chaise au centre du public et que, tout d'un coup, peut-être pour la première fois, ce quelqu'un ou ce quelque chose ne représentait pas du tout un personnage ; ça représentait une force en action. », in *Marguerite Duras, L'Herne*, 2005, p. 177.

⁴⁰⁴ JOUVE, Vincent, « Le héros et ses masques », in *Le Personnage romanesque*, Cahiers de narratologie, numéro 6, Presses Universitaires de Nice, 1995.

⁴⁰⁵ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op.cit., pp. 113-121.

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 aux moyens des mots et des formules employées, mais elle agit également comme un révélateur de la part cachée de l'être. Les propos tenus par André 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. »⁴⁰⁶ 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, aux propriétés d'une individualité.

Par le schéma de dialogue, le personnage se personnalise et gagne en personnalité. En d'autres termes, il se présente comme une personne, dans la mesure où, comme l'explique Michel Zérafra, « Il n'y a pas de personne sans personnage, mais la personne ne saurait être réduite à un héros de roman »⁴⁰⁷. S'il est nécessaire d'établir une distinction entre personne et personnage, celle-ci ne saurait conduire à la séparation. La personne désigne une idée de l'être que le personnage vient incarner ; entre les deux, c'est un rapport de concept à exemple, de *macro* conception à détail, soit une réduction d'échelle. Ces êtres qui voient, qui parlent, qui pensent, qui s'inventent ont mis au placard le suffixe encombrant contenu dans le terme personnage pour porter bien haut le statut de personne.

L'action au sens actanciel n'est plus que vanité, et le personnage ne saurait s'intégrer dans un quelconque système ou un quelconque schéma, reniant par là la pensée structuraliste incarnée par des théoriciens comme Propp ou Greimas. Ce qui meurt avec le Nouveau Roman, c'est « l'effet-personnel »⁴⁰⁸, c'est-à-dire un personnage envisagé comme un instrument textuel au service de l'intrigue, comme un pion dont tous les coups sont calculés par avance pour que le récit, et avec lui

⁴⁰⁶ MALRAUX, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, cité par DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque, style et structure*, op.cit., p. 35.

⁴⁰⁷ ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage. Le Romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, 1971, p. 12.

⁴⁰⁸ JOUVE, Vincent, *L'Effet personnage dans le roman*, op.cit., p. 93.

l'auteur s'exclame au bout du conte : échec et mat.

Ce qui meurt dans le même temps, ce sont les conceptions textualistes du personnage, qui affirmaient l'épuisement du personnage par la somme des énoncés qui en rendent compte, faisant dire à Victor Chklovski : « Gil Blas n'est pas un homme, c'est ce fil qui relie les épisodes du roman. »⁴⁰⁹ Or les trois romans de notre corpus ne possèdent pas de structure établie au sens traditionnel du terme : pas d'élément déclencheur, pas de péripéties ni résolution finale, et n'ont donc pas besoin de lien entre les épisodes, dans la mesure où ces derniers brillent par leur absence. L'annexe 4, « Structure de l'interrogatoire dans *Le Jardin des Plantes* »⁴¹⁰ montre bien la dispersion des passages de l'interrogatoire de S., qui subit ellipses et reprises inopinées, de sorte que l'*interview* au long cours se manifeste de manière sporadique et porte en lui les traces d'un éclatement fondamental. Claire Lannes, dans l'ampleur de sa personne, incarne l'anti-textualisme de manière extrêmement emblématique puisqu'elle a un secret, celui de l'emplacement de la tête de la victime, et renferme donc une part d'opacité impensable pour les formalistes qui affirme que le texte de l'auteur constitue tout ce qu'il y a à découvrir sur les personnages.

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

Dans la mesure où une conclusion générale ne saurait se borner à reprendre

⁴⁰⁹ CHKLOVSKI, Victor, « La Construction de la nouvelle et du roman », 1929, in MONTALBETTI, Christine, *Le Personnage*, op.cit., p. 17.

⁴¹⁰ Voir annexe 4.

point par point les éléments de la démonstration passée mais tend au contraire à ouvrir d'autres portes afin que la réflexion ne s'arrête pas une fois le mémoire refermé, un détour par la sociologie, et plus précisément par les théories personnalistes nous paraît pouvoir apporter un éclairage supplémentaire sur ce personnage révélé. Pour le personnalisme, la personne se présente comme la forme achevée de l'individu, elle est ce vers quoi tend tout un chacun pour se réaliser en partant du postulat que le sujet n'est pas emmuré dans un déterminisme :

Ce qui importe, c'est que la personne pénètre sans cesse l'individu et le forme, le développe. Elle respecte ce qui caractérise l'individualité, son unité, sa totalité, sa différence avec tous les autres individus. Le rôle de la personne, c'est de les développer, les éduquer en un sens, les transformer pour les élever. La personne n'est pas créatrice de l'individu, elle est comme son directeur et sa direction, sa pénétration.⁴¹¹

S'il existe une forme de déterminisme, avec notamment la notion de caractère singulier, celle-ci a la capacité d'être dépassée. On peut donc dire de Meursault qu'il est le parangon de l'anti-personne, puisqu'il ne parvient à aucun moment à s'extirper du déterminisme psychologique. Il ne s'agit pas de dire des interrogés de L'AA, de S. ou du domestique qu'ils incarnent la pensée personnaliste en bonne et due forme, ce serait sans doute aller trop loin cependant, que celle-ci souffle au dessus de leurs têtes nous paraît constituer une hypothèse viable, et en tous cas digne d'intérêt. Qui plus est dans la mesure où selon la conception personnaliste, la personne, création perpétuelle, ne peut se former qu'en société, c'est-à-dire au contact d'autrui, et jamais en position de retraite : « La personne est un dedans qui a besoin du dehors. »⁴¹² Or que sont l'interrogatoire et le dialogue qui le constitue sinon des formes sociales, des sphères de cohabitation ? Nous nous sommes, en outre, attachés à mettre en évidence la co-construction du personnage en faisant de l'interlocuteur une entité nécessaire à l'établissement de soi.

A travers ce travail, nous avons rencontré des êtres totaux en ce sens qu'ils

⁴¹¹ LACROIX, Jean, *Le Personnalisme*, Chroniques sociales, Lyon, troisième trimestre 1981, p. 38.

⁴¹² *Ibid.*, p. 13.

possèdent un ensemble de facultés qui sont similaires à ce que peut l'homme de la seconde moitié du siècle, mais aussi en ce qu'ils se présentent comme des images réflexives du comment exister. Le livre qui s'écrit dans *L'AA* pourrait ainsi constituer une *Vie mode d'emploi* après Pérec. C'est dans cette dimension d'*exemplum* qui ne se dit pas, sans morale et sans formules à l'emporte-pièce que réside aussi l'originalité et le statut particulier des personnages en présence.

Le personnage du Nouveau Roman se voulait marqué du sceau de la nouveauté, ne pouvant plus se contenter d'être « l'ombre de lui-même », c'est-à-dire de ce qu'il avait été. S'il était question de mettre à mal le mythe du personnage en tant qu'individu typifié, incarnation à lui seul de telle ou telle valeur morale, les personnages en présence reviennent en réalité comme des êtres mythologiques, en ce sens qu'ils deviennent, précisément, le *muthos*. Avatar orphique, leur voix est parole, mais aussi chemin, chemin sur lequel il faut avancer toujours, sans jamais se retourner, sans jamais faire un pas en arrière. Ce chemin est celui de l'accomplissement de l'être, cette voix « est la voie qui permet de franchir les portes de la mort dans les deux sens »⁴¹³.

Si on se laisse aller à l'interprétation, le geste criminel de Claire Lannes peut être envisagé comme le succédané de sa propre mort, dans la mesure où il apparaît comme une nécessité : « Maintenant que c'est fait je sais que je devais le faire, vraiment, une fois. »⁴¹⁴ Tuer l'autre pour devenir (à) soi-même ; nous ne sommes pas loin du rite initiatique. Le crime permet à Claire Lannes de retrouver une pureté originelle pour pouvoir enfin commencer à exister. En effet, le meurtre est perçu comme une purge, - « J'étais pire qu'un égout avant le crime. Maintenant, de moins en moins. »⁴¹⁵ - et la criminelle s'acharne à faire disparaître ses propres traces, procédant à la toilette des heures durant, récurant sa chambre, mangeant de la menthe comme un chat ingurgite de l'herbe. La problématique de la trace est

⁴¹³ COLLOMB, Michel (textes réunis par), *Voix et création au XXème siècle*, actes du colloque de Montpellier, janvier 1995, Honoré Champion, 1997, p. 12.

⁴¹⁴ *AA*, p. 142.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 190.

centrale pour l'interrogée, soucieuse d'effacer ce qu'elle est pour pouvoir accomplir une existence.

Pour clore notre réflexion, il serait sans doute préférable de rendre la parole au personnage, mais qu'aurait-il à dire de plus ? On pourrait échanger quelques banalités, bavarder un moment ; on le sait, il est intarissable. Mais à propos de lui, de son existence et de sa condition, il a déjà tout dit, nous a déjà tout livré. Ceci étant, nul doute que Robert Lamy, Pierre et Claire Lannes, et le domestique auraient volontiers repris d'une seule voix ces propos de S. qui constitueront également le mot de la fin : « Jamais je n'avais tant désiré vivre, jamais je n'avais regardé avec autant d'avidité, d'émerveillement, le ciel, les nuages, les prés, les haies... »⁴¹⁶

Vous les entendez ?

⁴¹⁶ JP, p. 303.

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.

1 Textes et paratextes.

1.1 Œuvres de fiction.

1.1.1 Corpus.

DURAS, Marguerite, *L'Amante anglaise*, Gallimard, 1967.

PINGET, Robert, *L'Inquisiteur*, Minuit, 1962.

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

1.1.2 Œuvres de Marguerite Duras.

Dix heures et demie du soir en été, Gallimard, 1960.

Détruire, dit-elle, Minuit, 1969.

Emily L., Minuit, 1987.

Hiroshima mon amour, Gallimard, 1960.

L'Amant, Minuit, 1984.

L'Amour, Gallimard, 1971.

L'Après-midi de M. Andesmas, Gallimard, 1962.

La Douleur, POL, 1985.

Le Marin de Gibraltar, Gallimard, 1952.

Le Ravissement de Lol V. Stein, Gallimard, 1964.

Le Square, Gallimard, 1955.

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

Le Vice-consul, Gallimard, 1965.

Les Petits chevaux de Tarquinia, Gallimard, 1953.

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

Moderato Cantabile, Minuit, 1958.

Théâtre II : Suzanna Adler- Des journées entières dans les arbres - Yes, peut-être - Le Shaga - Un homme est venu me voir, Gallimard, 1968.

Un barrage contre le Pacifique, Gallimard, 1950.

1.1.3 Œuvres de Robert Pinget.

Autour de Mortin, Minuit, 1965.

Baga, Minuit, 1958.

Cette voix, Minuit, 1975.

Clope au dossier, Minuit, 1961.

Graal Flibuste, Minuit, 1956.

La Manivelle, Minuit, 1960.

Le Libera, Minuit, 1968.

Lettre morte, Minuit, 1959.

Mahu ou le matériau, Minuit, 1952.

1.1.4 Œuvres de Claude Simon.

Archipel et Nord, Minuit, 2009.

Histoire, Minuit, 1967.

L'Herbe, Minuit, 1958.

La Route des Flandres, Minuit, 1960.

Le Palace, Minuit, 1962.

Le Vent, in DUNCAN, Alastair B., *Claude Simon, Œuvres, I*, Gallimard, 2006, pp. 3 à 191.

Leçon de choses, Minuit, 1975.

Les Géorgiques, Minuit, 1981.

1.1.5 Autres œuvres du Nouveau Roman.

BECKETT, Samuel,

En attendant Godot, Minuit, 1952.

Fin de partie, Minuit, 1957.

L'Innommable, Minuit, 1953.

La Dernière bande suivi de *Cendres*, Minuit, 1960.

Mercier et Camier, Minuit, 1970.

Nouvelles et textes pour rien, Minuit, 1955.

Tous ceux qui tombent, Minuit, 1952.

BUTOR, Michel,

L'Emploi du temps, Minuit, 1956.

La Modification, Minuit, 1957.

OLLIER, Claude, *La Mise en scène*, Flammarion 1982.

ROBBE-GRILLET, Alain,

Djinn, Minuit, 1981.

La Jalousie, Minuit, 1957.

Le Voyeur, Minuit, 1955.

Les Gommages, Minuit, 1953.

SARRAUTE, Nathalie,

« *disent les imbéciles* », Gallimard, 1976.

Enfance, Gallimard, 2004.

L'Usage de la parole, Gallimard, 1980.

Le Planétarium, Gallimard, 1959.

Ouvrez, Gallimard, 1997.

Portrait d'un inconnu, Gallimard, 1977.

Pour un oui pour un non, Gallimard, 1982

Tropismes, Minuit, 1957.

Vous les entendez ?, Gallimard, 1972.

1.1.6 Autres œuvres de fiction.

ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Gallimard, 2003.

CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Gallimard, 1942.

CELINE, Louis-Ferdinand,

Voyage au bout de la nuit, Gallimard, 1952.

Féerie pour une autre fois, Gallimard, 1952.

COCTEAU, Jean, *La Voix humaine*, Stock, 2001.

DES FORETS, René-Louis, *Le Bavard*, Gallimard, 1946.

DOSTOIEVSKI, Fédor, *L'Idiot*, Gallimard, 1994.

FAULKNER, William, *Le Bruit et la fureur*, Gallimard, 1972.

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

KATEB, Yacine, *Nedjma*, Seuil, 1956.

LA BRUYERE, Jean de, *Les Caractères*, Le Livre de poche, 1995.

MALRAUX, André, *L'Espoir*, Gallimard, 1937.

PEREC, Georges,

La Vie mode d'emploi, Le Livre de poche, 1978.

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, UGE, 1975.

Un homme qui dort, Denoël, 1967.

PIRANDELLO, Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, Gallimard, 1977.

PROUST, Marcel, *Le Côté de Guermantes*, Gallimard, 1922.

QUENEAU, Raymond, *Exercices de style*, Gallimard, 1947.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du Contrat social*, Flammarion, 2001.

WOOLF, Virginia, *Mrs Dalloway*, Gallimard, 1994.

YANN ANDREA, *Cet amour-là*, Peauvert, 1999.

YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, 1974.

1.2 Paratextes : témoignages et entretiens.

1.2.1 Marguerite Duras.

« 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 Marguerite Duras, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, Claude Régy, les spectateurs et comédiens de la compagnie Renaud Barrault », *Cahiers Renaud Barrault*, « Ecriture romanesque, écriture dramatique », Gallimard, 1991.

Les Parleuses, entretien avec Xavière Gauthier, Minuit, 1974.

1.2.2 Robert Pinget.

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

« Voix », entretien avec Michel Crépu, *Esprit*, février 1983, pp. 8-14.

1.2.3 Claude Simon.

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

SIMON, Claude,

Discours de Stockholm, Minuit, 1985.

Quatre conférences, Minuit, 2012.

2 Etudes critiques.

2.1 Sur les auteurs du corpus et leurs œuvres : articles, biographies, monographies.

2.1.1 Sur Marguerite Duras.

Marguerite Duras, L'Herne, 2005.

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

BRAY, Barbara, « Marguerite Duras, le langage comme événement », in *La Revue des lettres modernes*, Minard, 1964, pp. 75-82.

CLOT-LABARRERE, Christiane, *Marguerite Duras*, Seuil, 1992.

FOUCAULT, Michel, « A propos de Marguerite Duras », entretien avec Hélène Cixous, *Cahiers Renaud-Barrault*, numéro 89, octobre 1975, in DEFERT, Daniel, EWALD, François (dir.), *Michel Foucault, Dits et écrits 1954-1988*, Gallimard, 1975.

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

TISON-BRAUN, Micheline, *Marguerite Duras*, Rodopi, Amsterdam, 1985.

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

2.1.2 Sur Robert Pinget.

PRAEGER, Michele, *Les Romans de Robert Pinget : une écriture des possibles*, *French forum monographs*, numéro 65, Lexington, 1987.

RUFFEL, David, « L'écriture-fiction de Robert Pinget », s.d.⁴¹⁷

TAMINIAUX, Pierre, *Robert Pinget*, Seuil, 1994.

2.1.3 Sur Claude Simon.

ANDRES, Bernard, *Profils du personnage chez Claude Simon*, Minuit, 1992.

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

DUNCAN, Alastair B., introduction à *Claude Simon, Œuvres, I*, Gallimard, 2006.

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

2.2 Sur les textes du corpus.

2.2.1 L'Amante anglaise.

BOBLET, Marie-Hélène, notice et notes de *L'Amante anglaise* in PHILIPPE, Gilles (dir.), *Marguerite Duras, Œuvres complètes, II*, Gallimard, 2011, pp. 1746 à 1756.

PIERROT, Jean, « L'Amante anglaise » in *Marguerite Duras*, Corti, 1986, pp. 156-165.

⁴¹⁷ www.fabula.org/effet/interventions/15.php

RUTY, Michèle, « Interprétation d'un crime », in revue mensuelle *Europe*, numéro 921-922, janvier-février 2006, pp. 122-134.

2.2.2 L'Inquisiteur.

<http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/I00013087/robert-pinget-l-inquisiteur.fr.html>, une interview de Robert Pinget.

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

LIEBER, Jean-Claude,

« Le Procès du réalisme », in PINGET, Robert, *L'Inquisiteur*, Minuit, 1962, s.d., pp. 493-508.

« Structure du récit dans *L'Inquisiteur* », *Poétique*, numéro 14, juin 1973, pp. 111-126.

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

2.2.3 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 », pp. 47-57, *Littératures*, 40, printemps 1999, pp. 5-77.

CLEMENT-PERRIER, Annie, *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 », pp. 25-34, *Littératures*, 40, printemps 1999, pp. 5-77.

DUNCAN, Alastair B., notice et notes pour *Le Jardin des Plantes in Claude Simon, Œuvres, I*, Gallimard, 2006.

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 », in *Le Jardin des Plantes de Claude Simon*, actes du colloque de Perpignan du 27 mars 1999, *Cahiers de l'Université de Perpignan*, 30, Presses Universitaires de Perpignan, 2000.

3 Théorie littéraire, ouvrages critiques.

3.1 Usuels.

Le Robert, France Loisirs, 2002.

BLOCH, Oscar, VON WARTBURG, Walther, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, PUF, 2002.

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

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2009.

PELLAT, Jean-Christophe, RIEGEL, Martin, RIOUL, René, *Grammaire méthodique de la langue française*, PUF, 2007.

3.2 Sur le genre romanesque.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard, 2000.

PHILIPPE, Gilles, *Le Roman, des théories aux analyses*, Seuil, 1996.

3.3 Théorie de la littérature.

BLANCHOT, Maurice,

L'Espace littéraire, Gallimard, 1955.

Le Livre à venir, Gallimard, 1959.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, 1985.

GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Corti, 1980.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit, II*, Seuil, 1984,

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

3.4 Questions de voix.

COLLOMB, Michel (textes réunis par), *Voix et création au XXe siècle*, actes du colloque de Montpellier, 26, 27, 28 janvier 1995, Honoré Champion, 1997.

COSTE, Claude, « Voix du corps », in *Chemin faisant*, revue bilingue franco-japonaise, numéro 1, mars 2008, Seizan-Sha, Kyoto, 2008, pp. 37-50.

MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Corti, 1998.

3.5 Histoire littéraire.

3.5.1 Généralités

CALLE GRUBER, Mireille, *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, Honoré Champion, 2000.

NADEAU, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre*, Gallimard, 1970.

VERCIER, Bruno, VIART, Dominique, *La Littérature française au présent*, Bordas, 2005.

3.5.2 Sur le genre policier.

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

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

3.6 Langue et langage.

3.6.1 Pragmatique, linguistique, stylistique.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, 1984.

DANBLON, Emmanuelle, *La Fonction persuasive*, Armand Colin, 2005.

GRICE, Paul, « Logique et conversation », *Communications*, numéro 30, 1979, pp. 52-72.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Le Discours en interaction*, Armand Colin, 2005.

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.

3.6.2 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.

3.7 Le Nouveau Roman.

MATTHEWS, J.H. (dir.), « Un nouveau roman ? », *Revue des lettres modernes*, Minard, 1964.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, 1956.

RICARDOU, Jean,

Le Nouveau Roman suivi de Les Raisons de l'ensemble, Seuil, 1973.

Pour une théorie du Nouveau Roman, Seuil, 1971.

Problèmes du Nouveau Roman, Seuil, 1967.

RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise,

(dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. I, Problèmes généraux*, Union Générale d'Édition, 1972.

(dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. II, Pratiques*, Union Générale d'Édition, 1972.

RYKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman, Sarraute, Pinget, Duras*, Corti, 1988.

WOLF, Nelly, *Une littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*, Droz S.A., Genève, 1995.

YANOSHEVSKY, Galia, *Les Discours du Nouveau Roman*, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

3.8 Le personnage.

Le Personnage en question, travaux de l'université Toulouse le Mirail, série A, tome 29, actes du colloque du S.E.L, Toulouse, 1-3 décembre 1983, Presses Universitaires Toulouse le Mirail, 1984.

GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves (textes recueillis et présentés par), *Personnage et histoire littéraire*, actes du colloque de Toulouse du 16 au 18 mai 1990, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1991.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in BARTHES, Roland, HAMON, Philippe, KAYSER, Wolfgang, WAYNE, C. Booth, *Poétique du récit*, Seuil, 1977.

JOUVE, Vincent,

L'Effet personnage dans le roman, PUF, 1992.

« Le héros et ses masques », in *Le Personnage romanesque, Cahiers de narratologie*, numéro 6, Presses Universitaires de Nice, 1995.

MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages*, Buchet Chastel, 1933.

MONTALBETTI, Christine (textes choisis et présentés par), *Le Personnage*, Flammarion, 2003.

ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage. Le Romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, 1971.

4 Sciences humaines

4.1 Sociologie.

4.1.1 Sur la notion d'interrogatoire.

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

BOURDIEU, Pierre (dir.), « L'interrogatoire » in *La Misère du monde*, Seuil, 1993, pp. 927-939.

MARTIN LAGARDETTE, Jean-Luc, *Le Guide de l'écriture journalistique*, La Découverte, 2003.

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

4.1.2 Autres.

BOUDON, Raymond, BESNARD, Philippe, CHERKAOUI, Mohamed, LECUYER, Bernard-Pierre, *Dictionnaire de sociologie*, Larousse-Bordas, 1998.

GOFFMAN, Erving,

Asiles, Minuit, 1967.

Les Rites d'interaction, Minuit, 1974.

HAGEGE, Claude, *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Fayard, 1985.

RENAUT, Alain, *L'Ere de l'individu*, Gallimard, 1989.

4.2 Psychologie, psychanalyse.

LACAN, Jacques,

Ecrits II, 1999, Seuil.

Le Transfert, Seuil, 1991.

« Jacques Lacan, la psychanalyse réinventée » et « Jacques Lacan parle », Arte Vidéo, 2008.

MANUS, André, *Psychoses et névroses de l'adulte*, PUF, 1987.

NASSIF, Jacques, *L'Ecrit, la voix. Fonctions et champ de la voix en psychanalyse*, Aubier, 2004.

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

4.3 Philosophie.

4.3.1 Sur la phénoménologie.

HEGEL, Georg Wilhem Friedrich, préface à la *Phénoménologie de l'Esprit*, Vrin, 1997.

HUNEMAN, Philippe, KULICH, Estelle, *Introduction à la phénoménologie*, Armand Colin, 1997.

LYOTARD, Jean-François, *La Phénoménologie*, PUF, 2004

4.3.2 Autres.

ARENDT, Hannah, *Qu'est-ce que la philosophie de l'existence* suivi de *L'Existentialisme français*, Payot et Rivages, 2000.

ARISTOTE,

Ethique à Nicomaque, Vrin, 2007.

Les Politiques, Flammarion, 1990.

Métaphysique, Vrin, 1986-1991.

Poétique, Gallimard, 1996.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*, Minuit, 1980.

DERRIDA, Jacques,

De la Grammatologie, Minuit, 1967.

L'Écriture et la différence, Seuil, 1962.

La Voix et le phénomène, PUF, 1967.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Librio, 2005.

FOUCAULT, Michel,

Les Mots et les choses, Gallimard, 1966.

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

HEMPEL, Carl, *Éléments d'épistémologie*, Armand Colin, 2006.

LACROIX, Jean, *Le Personnalisme*, Chroniques sociales, Lyon, troisième trimestre 1981.

LEVINAS, Emmanuel, *Répondre d'autrui*, Neuchâtel, La Baconnière, 1989.

LUDWIG, Pascal (textes choisis et présentés par), *Le Langage*, Flammarion, 1997.

PLATON,

Gorgias, Flammarion, 1992.

Ménon, Ellipses, 1995.

Phédon, Flammarion, 1999.

Timée, Flammarion, 1992.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Gallimard, 1996.

SERRES, Michel, *La Communication*, Minuit, 1968.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédéric, *Oui/Non*, Minuit, 2013.

Tables des annexes

Annexe 1 : Jean-Michel Birais, <i>L'Interrogatoire. L'irrépressible cruauté du mammifère humain</i> , 2005.	p. 195
Annexe 2 : généalogie d'un crime, chronologie d'une œuvre : des <i>Viaducs de la Seine-et-Oise</i> au <i>Théâtre de l'amante anglaise</i>	p. 196
Annexe 3 : à quelle adresse ? Mises en abîme de l'interrogatoire dans <i>L'Amante anglaise</i>	p. 199
Annexe 4 : structures de l'interrogatoire dans <i>Le Jardin des Plantes</i>	p. 200

Annexe 1.

Jean-Michel Birais, *L'Interrogatoire. L'irrépressible cruauté du mammifère humain*,
2005.



Annexe 2.⁴¹⁸

Généalogie d'un crime, chronologie d'une œuvre : des *Viaducs de la Seine-et-Oise* au *Théâtre de l'amante anglaise*.

1960 : publication des *Viaducs de la Seine-et-Oise*, pièce de théâtre, aux Editions Gallimard. L'intrigue s'inspire d'un fait réel survenu en 1954 ; des fragments de corps humain sont découverts dans des wagons de marchandises. Le premier acte de la pièce se situe dans la salle à manger d'un pavillon d'un couple de retraités, Claire et Marcel Ragond. On apprend qu'ils ont ensemble assassiné leur cousine, qui leur servait de bonne à tout faire, huit jours plus tôt, sans qu'ils en sachent eux-mêmes les véritables raisons. Le décor du deuxième acte est un bar-tabac du voisinage, à Epinay-sur-Orge, où les époux se rendent le soir de la même journée. Sont également présents le cafetier, Bill, un ouvrier agricole d'origine italienne, Alphonso et un couple d'amoureux dont on ne connaît l'identité ni de l'homme ni de la femme. Les débats s'orientent sur le crime qui a eu lieu dans la région, que Claire et Marcel Ragond décrivent avec une précision qui éveille les soupçons. Intervient alors le pseudo-amoureux, qui révèle certaines avancées de l'enquête, et dont on comprend alors qu'il s'agit d'un policier. La pièce s'achève sur la révélation de l'implication des deux retraités dans le meurtre, qui se laissent découvrir sans résistance, et passer les menottes aux poignets.

Mise en scène de la pièce au Théâtre de la rue Montgrand à Marseille.

1963 : mise en scène de Claude Régy au Théâtre de Poche Montparnasse, avec notamment Maurice Garrel dans le rôle de Bill.

⁴¹⁸ Sources : PHILIPPE, Gilles (dir.), *Marguerite Duras, Œuvres complètes, I*, Gallimard, 2011 et *Marguerite Duras, Œuvres complètes, II*, Gallimard, 2011.

Mars 1967 : publication de *L'Amante anglaise*, roman, aux Editions Gallimard. La source d'inspiration est identique que pour *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*. L'action se déroule à Viorne. Il se compose de trois interrogatoires qui correspondent à la division du roman en trois parties. Par rapport à la pièce, l'intrigue et les personnages sont légèrement modifiés ; il y est toujours question d'un homme et d'une femme mariés, qui se nomment Pierre et Claire Lannes, mais le crime de leur cousine a été commis par la seule Claire. C'est également dans un bar des environs, *Le Balto*, qu'a lieu la scène de révélation de la culpabilité de la jeune femme, au milieu des mêmes protagonistes, à ce détail près que le cafetier ne se prénomme plus Bill mais Robert Lamy, qui est le premier à être interrogé par un enquêteur anonyme qui pose les questions dans le roman, successivement à Robert, Pierre, et Claire.

Décembre 1968 : publication d'une version théâtrale de *L'Amante anglaise* dans la « Collection TNP ». Première représentation de *L'Amante anglaise* au TNP, mise en scène de Claude Régy, avec Madeleine Renaud et Claude Dauphin dans les rôles des époux Lannes et Mickaël Lonsdale dans celui de l'interrogateur. La mise en scène est minimaliste, sans décor ni costumes. La pièce est accueillie favorablement.

Mars 1969 : publication dans *L'Avant-scène théâtre* de la version théâtrale de *L'Amante anglaise*.

1970 : obtention du prix Ibsen pour l'adaptation théâtrale de *L'Amante anglaise*.

1976 : nouvelle mise en scène de Claude Régy au Théâtre d'Orsay. Duras réécrit certains passages, et supprime notamment le prologue pour faire débiter la pièce *in medias res*.

1977 : nouvelle mise en scène de Claude Régy au Théâtre d'Orsay.

1989 -1990 : la pièce est jouée au Théâtre du Rond-Point.

1991 : publication du *Théâtre de l'amante anglaise*, pièce de théâtre en deux actes, aux Editions Gallimard. Les deux actes correspondent aux interrogatoires de Pierre

et de Claire Lannes. L'interrogateur y est toujours anonyme. A quelques détails près, le texte est le même que celui de la version romanesque ; il y a quelques rares et lapidaires didascalies.

Notons que ce que l'on peut nommer le « cycle de *L'Amante anglaise* » se présente comme un triptyque à plusieurs niveaux : il se compose tout d'abord de trois textes (deux pièces de théâtre et un roman) et, mis de côté *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, donnent à voir trois interrogatoires de trois personnages différents qui correspondent aux trois parties du roman et de la pièce.

Annexe 3.

A quelle adresse ? Mises en abyme de l'interrogatoire dans *L'Amante anglaise*.

Interrogatoire de Robert Lamy	Interrogatoire de Pierre Lannes	Interrogatoire de Claire Lannes
Interrogatoire au "Balto" des autochtones.		Claire Lannes s'interroge sur elle-même.
Interrogatoire du policier de la Seine.		
Le policier de la Seine interroge Claire Lannes, Pierre Lannes, Robert Lamy et Alfonso.		



Lecteur-interrogateur établissant le sens



L'Amante anglaise roman-interrogatoire

Annexe 4.

Structures de l'interrogatoire dans *Le Jardin des Plantes*.

Partie 1 : pp 11-154	Partie 2 : pp 157-218	Partie 3 : pp 221-315	Partie 4 : pp 319-378
Pp 75-84 Pp 95-101 Pp 101-107 Brodski Pp 105-106 Pp 108-110 Pp 110-111 Brodski P135 Verdict Brodski P 148	Pp 209-217	Pp 221-223 Pp 259-264 Pp 269-284 Pp 288-289 Pp 291-292 P 293 Pp 295-296 Pp 297-298 Pp 298-299 P 301 Pp 302-303	Pp 331-332
Référence de S. à son interrogatoire Interrogatoire de Brodski		Interrogatoire de S. Article sur Brodski	

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : AGERON PRENOM : LÉA

DATE : 30/08/2014 SIGNATURE :

