D'ici là : tentative d'empathie en recherche-création

Cédric Citharel

▶ **To cite this version:**

Cédric Citharel. D'ici là : tentative d'empathie en recherche-création. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02285076

HAL Id: dumas-02285076

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02285076

Submitted on 12 Sep 2019

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

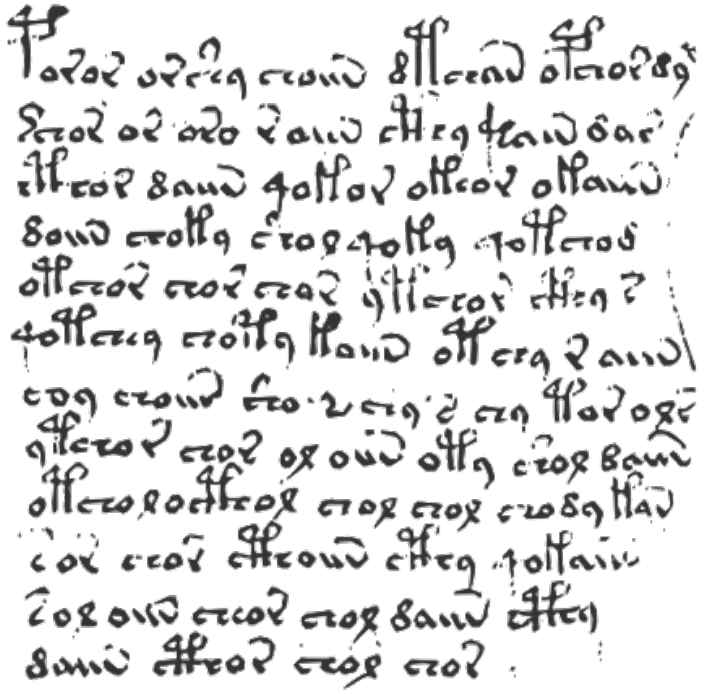
Cédric Citharel

D'ici là

Tentative d'empathie en recherche-création

Mémoire de Master 2 Littérature Correspondance Édition

sous la direction de Michael Rinn



Université de Bretagne Occidentale

Faculté de Lettres et Sciences humaines Victor Segalen

Juillet 2019

Première de couverture :

Extrait du *Manuscrit de Voynich* par l'Université de Yale
General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University
https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3519597

D'ici là

Tentative d'empathie en recherche-création

Cédric Citharel

D'ici là

Tentative d'empathie en recherche-création

Mémoire de Master 2 Littérature Correspondance Édition
sous la direction de Michael Rinn

Université de Bretagne Occidentale
Faculté de Lettres et Sciences humaines Victor Segalen
Juillet 2019

Je souhaite exprimer toute ma gratitude à Michael Rinn et à Jean-Manuel Warnet pour leur générosité et leur écoute.

Introduction

Tenter d'écrire un roman tout en se plaçant dans un contexte académique peut sembler stratégiquement risqué. Une telle démarche revient à s'imposer l'obligation de prendre parti et de justifier des choix littéraires et esthétiques, voire moraux, dans une pratique supposée se faire en toute liberté — liberté qui se veut elle-même vectrice d'inspiration et d'enthousiasme, ingrédients traditionnellement requis dans toute démarche créative. Pourtant, après la rédaction d'un texte composé pendant une première année de Master, il m'a semblé possible, voire nécessaire, de pousser plus loin cette expérience. Et si durant cette première année, la recherche-création relevait à la fois de la curiosité et de l'opportunité, ces deux motifs se trouvent désormais renforcés de nombreux bénéfices procurés par cette association. En effet, lors de cette première expérience, le contexte académique, loin de freiner l'écriture et d'en restreindre la liberté, avait servi de cadre et de support à l'imagination, permettant d'échapper à l'exaltation découlant de l'invention d'un récit pour faire de ce récit le reflet d'une réflexion, et peut-être même celui d'une façon d'appréhender le monde. Mais surtout, l'association de la création et de la recherche souligne ce en quoi la rédaction d'un texte qui se veut littéraire, loin de se limiter à l'invention d'une histoire et au développement d'un style, s'appuie sur une réflexion susceptible d'aboutir à une adéquation entre le récit, ce à quoi – voire ceux à qui – il est destiné, et la langue qui le soutient.

Pour autant, afin de ne pas se livrer à une démarche qui se bornerait à justifier *a posteriori* les fruits d'une inspiration, aussi fertile puisse-t-elle être, par autant de pétitions de principe qu'il existe de commentaires envisageables sur le texte ainsi obtenu, il est indispensable de s'appuyer sur le travail de nombreux théoriciens. La

première difficulté consiste alors à déterminer dans quelle mesure les modèles exposés par ces théoriciens restent pertinents en ce début de XXIe siècle.

La théorie du roman et la théorie des romans

Les théoriciens s'étant succédé au fil des décennies, la pensée qui sous-tend le roman a forcément évolué, mais il serait trop simple de considérer cette évolution comme le seul produit de l'approfondissement de la recherche et de la pensée. En effet, en plus de se préciser au fil des travaux et des réflexions qui leur étaient associées, les théories du roman ont dû s'adapter aux époques où elles étaient conçues.

Comme le laisse entendre Jean Bessière dans son ouvrage rédigé en 2012 lorsqu'il affirme que « les principales approches et théories du roman affaiblissent la représentation – la croyance – que l'on peut avoir du roman […] Tantôt prévaut tel modèle de roman ; tantôt prévaut tel autre modèle[1] », le travers des théories du roman, forcément datées, est qu'elles n'envisagent ce genre littéraire qu'à une époque précise et dans une société donnée. Il devient alors nécessaire d'étudier chacune de ces conceptions du roman en l'expurgeant de toutes les considérations passées, historiques, ou politiques qui envisagent les sous-genres romanesques en fonction des contextes dans lesquels les textes qui les composent se situent. Il ne s'agit alors pas de refuser en bloc toutes les définitions du roman telles qu'elles ont parcouru les époques depuis le XVIIe siècle, mais de réfléchir à ce qui peut encore s'avérer pertinent dans le cadre de l'écriture d'un roman actuellement. Dans ce contexte, il s'agit aussi d'échapper aux considérations politiques, même quand ces dernières ont traversé les époques. Cette approche diachronique de l'écriture romanesque ne doit pas servir à dénigrer

[1] Jean Bessière, « Redire la contingence et l'ethos : de l'historicité du roman et de l'usage de la fiction », in *Questionner le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, Coll. L'Interrogation philosophique, p. 245 à 281, p 246.

l'engagement de George Orwell en tant qu'auteur ou à réaffirmer la théorie de *l'Art pour l'Art* telle qu'elle était prisée par Théophile Gauthier lorsqu'il déclarait qu'« il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien[2] », mais plutôt à chercher ce en quoi le roman contemporain peut s'appuyer sur les textes qui le précèdent et sur les considérations génériques qui ont porté ces textes. Le présent travail se concentre alors sur la narratologie, sur la syntaxe et sur l'esthétique, tout en se détachant de ce qui relève du sociologique ou du politique. Dans ce contexte, lorsque Roland Barthes fustige « l'écriture bourgeoise[3] », il n'est pas question de promouvoir ou de dénoncer ce concept d'*écriture bourgeoise* appliqué aux textes sur lesquels il s'appuie, mais de chercher ce qui, dans ces romans écrits il y a plus de cent ans, relève tout de même de la littérarité telle qu'elle peut encore être envisagée de nos jours.

Faire abstraction des approches sociopolitiques présentes dans la critique doit permettre de penser la littérarité sans tomber dans le militantisme, cet objectif étant aussi envisageable par la limitation du champ de recherche aux théoriciens dont l'approche se veut objective et synchronique – par exemple en s'éloignant des critiques dont les travaux s'intéressent à l'écriture comme produit de la bourgeoisie à partir du milieu du XVII^{e} siècle. À ce titre, les travaux de Jean Bessière s'avèrent particulièrement précieux tant ils aspirent à s'élever au-dessus de telles considérations politiques. Grâce au prisme par lequel on voit la littérarité comme le fruit de « la dissociation de l'énonciation et de l'information[4] », il devient possible de n'envisager, y compris à travers les approches des théoriciens les plus engagés, que la part de réflexion qui

---

[2] Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Michel Crouzet, Paris, Gallimard, 2007, 440 p., Coll. Folio classique, 396, p. 20.
[3] Roland Barthes, « Triomphe et rupture de l'écriture bourgeoise », in *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Points, 2014, Coll. Essais, 35, p. 45 à 49, p. 47.
[4] Jean Bessière, « Poïesis, autopoïesis », in *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, Coll. L'Interrogation philosophique, p. 61 à 102, p. 85.

permet d'appréhender le roman à travers sa nature de texte littéraire long plutôt qu'à travers son intérêt social ou sa capacité à séduire un public donné. Subsisteront alors l'approche structuraliste de Roland Barthes (quand l'espace représenté dans le texte se trouve en corrélation avec l'imaginaire du lecteur), l'expérience esthétique de George Orwell sans laquelle « il [lui] serait impossible d'écrire un livre[5] », ou la capacité du roman à réaliser « le drame de l'action impossible[6] » selon Georg Lukács, et tout cela sans s'appesantir sur les considérations et sur les convictions philosophiques ou politiques de ces théoriciens. Par ailleurs, le prisme qui permet d'envisager le roman à travers ce qui ne relève que de l'énonciation, parce qu'il oblige à réfléchir sur le non-exposé, permet aussi d'appréhender ce qui se trouve transmis par le roman tout en échappant à la sémantique du texte. Les thèmes de l'empathie et de l'indicible deviennent alors accessibles à la réflexion puisqu'ils relèvent justement de ce recours à l'énonciation dans le cadre de leur communication.

L'approche de la littérarité à travers la dissociation évoquée plus haut permet donc à la fois de recourir à des théories passées en les expurgeant des scories de leurs époques respectives afin de dépasser les seuls objectifs liés au plaisir du texte et à la communication de l'information. Il devient possible de s'affranchir des arguments sociopolitiques présents dans l'analyse de Roland Barthes lorsqu'il définit « deux régimes de lecture[7] » en dissociant celui qui ne prend en compte que le récit – sans s'intéresser aux jeux de langage – de celui qui opère dans la durée et permet d'en apprécier la forme et le plaisir qu'elle procure sans se limiter au récit comme seule exposition d'une vérité possible. Peu importe alors de savoir si le texte sur lequel on

---

[5] George Orwell, « Pourquoi j'écris », in *Dans le Ventre de la baleine et autres essais (1931-1943)*, trad. Anne Krief, Jaime Semprun et Michel Pétris, Paris, Ivrea - Encyclopédie des Nuisances, 2005, p. 9 à 19., p. 17.
[6] Isabelle Barbéris, « Fragments vermoulus », in *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, Coll. Intervention philosophique, p. 91 à 104, p. 97.
[7] Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Points, 2014, 89 p., Coll. Essais, 135, p. 20.

travaille devrait plutôt s'adresser à des consommateurs qui dévorent un roman ou à des « lecteurs *aristocratiques* [8] » qui prennent le temps d'apprécier une « verticalité du langage [9] ». L'essentiel est de savoir que ces deux catégories de lecteurs existent et qu'aucune des deux n'est par nature hermétique à la littérarité. Par ailleurs, sans faire abstraction de la diffusion du roman telle qu'elle peut être envisagée au cours de sa création, cette conception de la littérarité comme dissociation de l'énonciation et de l'information permet d'écarter la question qui pousse à se demander en quoi le texte peut s'adapter au mieux à ce qui caractérise notre société contemporaine, d'abord parce que la caractérisation de cette société serait en soi problématique, mais aussi parce que dans une optique de recherche-création, une réflexion sur le roman et sur sa littérarité peut être menée dans un contexte suffisamment large pour aboutir à des constats susceptibles *in fine* de s'appliquer à la création d'un roman à l'époque où cette réflexion est menée. Partir de ce qui est actuellement susceptible de plaire – même si cet aspect ne doit pas être définitivement occulté – et chercher à théoriser la création littéraire reviendrait à la fois à nier la littérarité des œuvres antérieures et à dénier à la littérature la possibilité d'évoluer en tant qu'art. Il s'agit donc finalement de s'appuyer sur des œuvres établies, sur des réflexions critiques et sur des concepts linguistiques afin de faire de l'écriture d'un roman, comme texte autonome et aspirant à la littérarité, un objet théorique. Cette réflexion, parce qu'elle se fait dans un va-et-vient entre l'amont et l'aval du travail de création romanesque, devient duelle. Elle a pour objectif d'appréhender l'écriture à travers son essence, en tant qu'objet, mais aussi à travers sa pratique en tant qu'expérience. Par ailleurs, l'inscription de cette démarche dans un contexte

[8] *Ibid*.
[9] *Ibid*.

universitaire et la volonté de s'affranchir des contraintes éditoriales s'avèrent déterminantes dans les choix des thèmes susceptibles d'y être abordés.

Méthodologie appliquée au travail de recherche-création

Parce qu'à la recherche critique qui permet « [d'explorer] des textes pour savoir ce qu'ils disent et comment ils le disent[10] » la création ajoute une dimension expérimentale, le travail de recherche-création nécessite une méthodologie spécifique. Celle-ci doit prendre en compte le fait que les objets d'étude sont systématiquement envisagés dans leur évolution (évolution du texte au cours du processus de création, évolution de la théorie du roman au cours des époques, évolution des connaissances au cours de la recherche), et à travers des points de vue variés (comme ceux du pôle producteur et du pôle récepteur). Elle doit aussi prendre en compte la possible interférence de la subjectivité propre au travail de création afin d'en déterminer l'impact et d'en fixer les limites.

L'émission, le message et la réception

Considérer l'écriture comme un objet de réflexion pousse à s'intéresser au processus créatif en amont du texte tout en anticipant la lecture de ce dernier[11]. Cette réception n'a d'ailleurs pas été envisagée à travers le recours à un lecteur modèle (un tel lecteur ne saurait être une référence absolue tellement il est lui-même issu de la subjectivité de l'écrivain), mais par le biais de relectures destinées à réévaluer l'impact du texte, dans son intégralité ou par partie, jusqu'à ce qu'il soit considéré comme recevable.

---

[10] Rosemary Ross Johnston, « Pertinent ou non ? Littérature et recherche littéraire en ces temps troubles », *Diogène*, vol. 198 / 2, trad. Daniel Arapu, 2002, p. 29 à 39, p. 29.
[11] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2. La littérarité dans le cadre de la réception du texte, p. 53.

> Pour décrire les réactions du Lecteur Modèle, Eco est obligé de passer par les réactions d'un lecteur empirique qui n'est autre que lui-même [...]. On peut légitimement se demander si, avec un autre théoricien, le portrait du Lecteur Modèle eût été identique[12].

Cette approche du texte en devenir, à travers ses relectures, est supposée renforcer celle qui, pour avancer dans la réflexion, s'appuie sur des outils et sur des analyses dont les résultats permettent de conforter le texte dans sa généricité. Cette double nécessité permet d'envisager la recherche-création à travers le prisme de ce qui se trouve exposé dans le roman – ce qui relève, entre autres, de son souci de cohérence – et de ce qui n'y est pas explicitement exposé. Cet implicite se veut alors porteur de littérarité dans la mesure où c'est l'énonciation qui s'en fait le vecteur. L'intérêt pour ce qui n'est pas révélé dans le texte, tout en ayant sous-tendu sa structure lors de sa création et en se voulant effectif dans le cadre de sa réception peut alors être apprécié à travers la notion d'éther conceptuel du récit dans la mesure où cette dénomination permet de désigner l'ensemble des considérations et des questionnements qui s'appliquent à la fois au processus d'écriture, à l'univers du roman et à la narrativité. Ce concept s'avère alors utile pour définir ce qui, tout en échappant à l'explicite, confère au texte des caractéristiques susceptibles d'être ressenties par le lecteur. Par ailleurs, cet intérêt pour ce qui sous-tend le texte trouve sa pertinence en amont du processus d'écriture puisqu'à ce stade, il est encore possible de dissocier la partie du message qui relève de l'énonciation de celle qui est donnée comme une information.

Par ailleurs, l'étalement de l'écriture romanesque, dans la durée, rend cette approche d'autant plus pertinente qu'elle permet de conserver la cohérence du texte

---

[12] Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, 110 p., Coll. Contours littéraires, p. 56-57.

malgré de possibles revirements dans la façon dont l'auteur perçoit le monde et cherche à représenter cette perception dans son texte. C'est en effet sur toute sa longueur (longueur à considérer comme caractéristique du genre romanesque, mais aussi longueur du texte comme impliquant la durée de l'écriture) que la cohérence ou les dissonances présentes dans le roman, à travers ce qu'il expose comme à travers ce qui le sous-tend, peuvent s'avérer vectrices de sens. Dans ce contexte, la longueur du roman n'a pas pour seule fonction d'exposer la complexité du monde, elle implique une durée de lecture qui rend possible une intratextualité à la fois sous-jacente et porteuse de sens. Il suffit de penser à *Madame Bovary*[13], « tissé de récurrences, d'échos, de similitudes et rapprochements[14] » pour comprendre en quoi la cohérence interne multiplie les effets d'intratextualité susceptibles d'échapper au lecteur en raison de la longueur du texte.

La recherche-création et l'autoréflexivité

Comme le montre le travail des critiques, la littérarité peut être envisagée à travers les bases théoriques élaborées à partir des textes existants, c'est-à-dire dans une perspective de réception qui porte sur le roman achevé plutôt que dans la considération d'un texte en devenir. Mais comme cette réflexion critique n'a pas toujours les moyens de se replacer à l'origine du texte, c'est pour l'enrichir et pour chercher les liens entre ce qui relève de la volonté de l'auteur et ce qui se retrouve dans ses écrits que ce travail de recherche-création s'intéresse au texte sur toute la durée de sa rédaction. En considérant la littérarité comme le fruit de ce qui se trouve exposé dans le roman et

[13] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Pocket, 2006, 480 p.
[14] Gérard Gengembre, « Le texte », in *Gustave Flaubert : « Madame Bovary »*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, Coll. Études littéraires, 27, p. 33 à 110, p. 61.

perçu par le lecteur sans lui être explicitement donné comme une information, une première méthode d'analyse consisterait à tenter de mettre au jour cette littérarité en s'appuyant sur toutes les « notions empruntées à la rhétorique, la stylistique, la sémiotique, la poétique, etc.[15] ». Mais une telle approche rend difficile la recherche d'un point de vue général et englobant tellement les disciplines mentionnées sont disparates et tendent même à s'autonomiser.

> La philologie et la linguistique revendiquent [le statut] de sciences ; la rhétorique et l'herméneutique sont des techniques, ou, si le mot fâche, des « arts ». Enfin, au cours des années 1960, la thématique et la poétique ont paru en France prétendre à un statut autonome, la première penchant vers la critique littéraire, la seconde vers la science de la littérature [...] Quant à la stylistique, mixte protéiforme de critique et de linguistique, son statut bien français de discipline « de concours » suffit amplement, dans l'Hexagone, à justifier son existence académique[16].

Plutôt que de chercher à faire une synthèse de ces disciplines, l'approche choisie dans le cadre de ce travail consiste à s'intéresser aux sensations supposées éprouvées à la lecture d'un texte tandis qu'elles sont envisagées pendant la rédaction de ce texte. Cette démarche, même si elle élude ce qui pourrait révéler l'inconscient de l'auteur (ce qui ne devrait pas être un problème dans le cadre d'un travail universitaire), a tout de même l'avantage de replacer la problématique de la littérarité dans un espace linguistique et culturel contemporain, tout en proposant un éclairage sur la genèse de l'écriture.

La réception du texte

Parce qu'elle est étudiée à travers tout ce qui réside en amont du texte, l'écriture du roman devient, en soi, un objet théorique en tant qu'outil. Et puisque le texte est considéré dans sa lecture potentielle, avec une tentative d'anticipation de sa portée

---

[15] François Rastier, « Introduction », in *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, Coll. Formes sémiotiques, p. 1 à 12, p. 1.
[16] *Ibid*.

performative, cet outil permet de réfléchir sur le roman en tant que pierre angulaire d'un édifice dans lequel se retrouvent émetteur, message et récepteur. Pour autant, comme il semble évident que la subjectivité de l'auteur n'est pas moins suspecte que celle du lecteur lorsqu'il s'agit d'analyser un texte (et *a fortiori*, lorsqu'il s'agit d'analyser son propre texte), les problèmes de surinterprétation ainsi anticipés peuvent être surmontés par la confrontation à des lecteurs tiers et par leur intervention.

En s'appuyant à la fois sur des critiques de textes existants et sur des considérations élaborées dans le cadre de la recherche linguistique, il s'agit de réfléchir à la notion de littérarité dans le cadre de la rédaction d'un texte long. Pour autant, l'exercice ne se présente ni comme le pastiche de textes préexistants ni comme une tentative de validation de diverses théories sur la littérarité. Il s'agit au contraire de créer une œuvre originale tout en assumant l'intertextualité et le *déjà-là* (le terme est utilisé pour qualifier « [l'emploi et l'ajustement] entre eux des matériaux linguistiques disponibles, issus de productions antérieures ou de souvenirs de productions antérieures[17] ») comme substrat préexistant au texte. Pour éviter de tomber dans une approche psychologisante et trop personnelle du travail d'écriture, ce substrat se concentrera sur ce qui a déjà été théorisé en matière de généricité et de matériaux linguistiques. Ce ne sera que dans le cadre de la réception du texte, par des lecteurs tiers, qu'il deviendra possible de mettre en perspective ces caractéristiques génériques et ces matériaux linguistiques à travers les spécificités du genre romanesque. Notons aussi que dans le cadre du substrat préexistant au texte, il sera important de tenir compte des règles inhérentes à la diffusion d'un texte. En effet, si « le travail de création repose sur un trépied fondateur : recherche/production/diffusion […] il est problématique de

[17] Sylvie Plane et Fabienne Rondelli, « Le déjà-là dans l'écriture », [En ligne : http://journals.openedition.org/pratiques/3239], § 3, Consulté le 6 janvier 2019.

sacrifier ce troisième pilier de la création, quelle qu'en soit la forme[18]. » Pour autant, c'est dans une perspective dialogique entre émetteur et récepteur, et non dans le cadre du marché du livre, que s'inscrit le souci porté à la diffusion au sein de ce présent travail. Il s'agit bien de prendre en compte une esthétique liée à la réception, et non de viser une quelconque publication ultérieure, même si ses deux approches ne doivent pas être considérées comme incompatibles.

Le travail proposé dans ce mémoire s'articule donc autour de trois axes. Tout d'abord, il s'agit de déterminer ce qui sous-tend le roman à travers les effets envisagés et escomptés au cours de ses différentes réécritures. La réflexion portera ensuite sur la place et sur l'emploi du substrat préexistant au roman pendant le processus créatif. Sans oublier que seule la réception du roman comme texte achevé ou en cours de rédaction permettra de déterminer en quoi les spécificités génériques et les matériaux linguistiques pris en compte lors de son élaboration s'avèrent pertinents dans le cadre d'un travail de recherche-création.

D'un point de vue pratique, il est important de préciser comment tout cela doit être abordé. Même si l'objectif n'est pas de placer un jury académique en position de comité éditorial, la notion de plaisir de lecture ne doit pas s'en trouver balayée d'un revers de main au profit d'une approche exclusivement technique – pour ne pas dire formelle – de la littérarité. Il est donc préférable de commencer par lire le roman qui compose ce travail afin de l'appréhender comme un lecteur curieux plutôt que comme un spécialiste, et de trouver dans le texte qui suit les raisons qui ont fait de ce roman ce qu'il est devenu. Bien entendu, si sa lecture devient fastidieuse, il est toujours possible de lire le texte qui explique sa création avant de l'avoir terminé. Les clés de lecture alors

---

[18] Bruno Tackels, « Faire laboratoire : art, université, recherche », *L'Artiste, un chercheur pas comme les autres*, vol. 2 / 72, 2015, Coll. Hermès, La Revue, p. 117 à 124, p. 118.

exposées pourront le rendre plus attrayant. Pour autant, dans la mesure où un roman devrait se suffire à lui-même lorsqu'il s'agit de plaire à son lectorat, un tel recours n'invaliderait pas la démarche, mais il obligerait à s'interroger sur l'efficacité de l'ouvrage et sur la manière dont sa littérarité peut être appréciée.

I. L'éther conceptuel du récit

S'il est facile d'admettre que « tout récit qui use des mots place l'histoire dans un pur éther conceptuel[19] », la difficulté réside dans la précision avec laquelle on s'attache à définir le concept contenu dans cette formule. S'il a été établi que l'éther conceptuel relevait de l'ensemble des considérations et des questionnements s'appliquant à la fois au processus d'écriture, à l'univers du roman et à la narrativité, il convient de lever toute ambiguïté sur sa nature. Cette notion peut, par exemple, être appréhendée à travers la formule élaborée par Georg Lukács et par ses lecteurs. À leurs yeux, « les valeurs qui régissent l'œuvre ne s'y manifestent nulle part de manière explicite[20] », et en se référant à des valeurs pour désigner les éléments qui sous-tendent le texte, ils confèrent à cet éther conceptuel une consistance axiologique. Pour autant, dans cette volonté de se livrer à une réflexion qui porte sur la globalité du genre romanesque plutôt que sur ce qui le caractérise en fonction des époques et des aires d'influence qu'il a traversées, il est important de considérer ces « valeurs » comme un objet parmi tous ceux susceptibles de sous-tendre le roman. Cette approche n'est alors pas sans rappeler des notions d'explicite et d'implicite (ou d'exposé et de non-exposé) qui vient conforter la littérarité comme fruit de la dissociation entre l'information et l'énonciation. Cette dissociation a en effet l'avantage de pouvoir s'appuyer sur des théories littéraires élaborées dans la cadre d'un sous-genre spécifique à un contexte donné (dans le cas de Georg Lukács à l'époque où il parlait de valeurs, il s'agit

---

[19] Guido Mazzoni, « Littérature narrative et jeux de vérité », in *Aux Confins du récit*, sous la dir. Bruno Clément, , sous la dir. Clemens-Carl Härle, Presses universitaires de Vincennes, 2014, Coll. La Philosophie hors de soi, p. 63 à 82, p. 77.

[20] Lucien Goldmann, « Introduction aux premiers écrits de Georges Lukacs », in *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Denoel, 2001, Coll. Tel, 144, p. 156 à 190, p. 174.

principalement des romans engagés), tout en permettant de s'extraire de ce sous-genre pour travailler dans un cadre plus large et plus propice à une réflexion académique et contemporaine.

Mais en s'appuyant sur la distinction entre l'implicite et l'explicite, cette définition de la littérarité, quoique positive, n'en reste pas moins problématique. Cette distinction, si elle peut être reconnue, formalisée et revendiquée par le pôle émetteur d'un roman, n'en reste pas moins sujette à caution tant elle risque d'être ignorée par tout ou partie de son pôle récepteur. La recherche-création a donc l'avantage d'envisager la littérarité dans un circuit qui relie l'auteur et le lecteur tout en s'insérant dans une réflexion qui porte sur l'esthétique de la réception[21]. Si littérarité il y a, comme surplus de sens ajouté par quelque chose qui dans le texte dépasse la quantité d'informations dispensées, cette littérarité ne franchit le cap de la lecture qu'à condition que ce surplus de sens soit appréciable, ou perceptible, par le lecteur, sans quoi le texte se réduirait à son caractère divertissant ou informatif. La difficulté méthodologique pour appréhender la littérarité en tant que dissociation entre information et énonciation apparaît alors dans son évidence. Si elle est le fruit d'une dissociation entre l'explicite et l'implicite, il devient impossible d'amener la preuve de son absence. En s'appuyant sur le non-exposé qui sous-tend le texte, la littérarité devient le reflet d'éléments dont les lecteurs n'ont pas forcément conscience.

Associer la création à la recherche permet aussi d'envisager cette littérarité en amont du texte. Là où une analyse critique devrait s'appuyer sur des hypothèses, sur des lectures antérieures, voire sur des intuitions quand elle n'a pas accès aux intentions

---

[21] cf. L'éther conceptuel du récit — 2.2. La littérarité dans le cadre de la réception du texte, p. 53.

de l'auteur (par exemple à travers sa correspondance), la recherche-création permet de prendre en compte les intentions fondatrices de ce qui sous-tend le texte. C'est alors le roman tel qu'il apparaît à la fin de l'exercice qui permet de déterminer en quoi ces intentions ont été suivies d'effets. Si toute subjectivité n'est pour autant pas écartée au moment de la lecture, cette subjectivité se trouvera limitée à la fois par la transparence et par la collégialité de la démarche. Par ailleurs, les questions posées dans une perspective de réception ayant tendance à déplacer l'attention sur l'attractivité du texte, il ne s'agit pas d'aborder l'écriture sous le seul angle de cette attractivité. Aussi enrichissante soit-elle sur le plan formel et intellectuel, une telle approche risquerait d'aboutir à une tentative de traçage, très subjective, d'une ligne démarcative entre ce qui relèverait de la littérature et ce qu'il faudrait considérer comme relevant du simple divertissement, voire de l'effet de mode. L'ensemble de la réflexion, plutôt que de chercher à dissocier ces deux aspects de l'écriture, aspire au contraire à intégrer ces deux approches. C'est pourquoi l'éther conceptuel du récit sera envisagé à la fois à travers des concepts supposés inaccessibles au lecteur (par exemple, la syntaxe ou la narratologie, en tant qu'éléments susceptibles de représenter une certaine vision du monde), mais aussi en rapport avec d'autres aspects plus explicites de l'écriture (comme la structure diégétique ou le déroulement du scénario).

Dans tous les cas, les théories sur lesquelles s'appuient les critiques littéraires, par leur nombre, illustrent à quel point il est complexe d'envisager parallèlement littérarité et attractivité du roman sans s'appuyer sur le contexte historique et social au sein duquel le texte a été écrit et réceptionné par son public. Que ce soit au moment de sa confection, avec les spécificités des romans psychologiques, engagés ou

postmodernes (pour ne citer que ces quelques exemples), ou au moment de sa réception, avec des approches aussi différentes que les critiques formaliste, déterministe, thématique ou structuraliste, le seul fait que les romans parviennent à toucher un public à une époque donnée suffit à rendre périlleuse, pour ne pas dire obsolète, toute tentative de caractérisation de ce qui en fait des textes littéraires, si ce n'est cette rencontre avec le public. Et malgré cette difficulté, il serait encore plus dangereux de renoncer à cette notion de littérarité puisque cela reviendrait, *in fine*, à ne voir dans l'élaboration d'un roman que la transcription plaisante d'un récit. D'où le recours à une définition de la littérarité permettant de considérer tous les textes qui ne se limitent pas à l'expression d'un *logos* comme des textes littéraires ; en d'autres termes, dès que le texte apporte au lecteur *un peu plus* que les informations dont il est le vecteur (ce *un peu plus* pouvant relever de l'esthétique, de la morale, du divertissement, de la philosophie, etc.), ce texte peut être envisagé à travers le prisme de la littérature, et c'est sa rencontre avec le public qui en fait une œuvre.

C'est au moment de sa réception que ce *un peu plus que l'information* peut être envisagé comme le produit de l'éther conceptuel dans lequel a baigné le récit lors de son élaboration. C'est à sa lecture, par ce surplus de sens alors acquis, que le roman se dissocie de la succession d'événements et de descriptions qu'il expose, succession qui n'en forme pas moins son ossature comme une suite d'épisodes en compose le récit.

Il faut aussi préciser que si cette approche s'avère plutôt intuitive lorsqu'un auteur décide d'écrire un récit dont l'univers se veut caractéristique de ce qui le sous-tend (la violence de certains romans policiers, le positivisme, ou au contraire le nihilisme, de certains textes de science-fiction), il serait réducteur de limiter l'éther

conceptuel du récit à ce qui en constitue le décor. En effet, si tout ce qui caractérise l'espace et la temporalité du récit doit s'inscrire dans des limites diégétiques plus ou moins précises et plus ou moins porteuses de sens, il convient de dépasser cette approche spatio-temporelle pour l'enrichir de quelques réflexions supplémentaires.

D'abord, il est important de préciser que la cohérence d'un récit impose qu'il se déroule dans un espace-temps déterminé (quoique d'une étendue potentiellement proche de l'infini), mais que l'articulation du texte qui retranscrit le récit peut différer de l'articulation du récit en lui-même. Ellipses, prolepses et analepses, entre autres, viennent s'ajouter à des variations de point de vue qui confèrent au texte une complexité dont l'intérêt pourrait résider dans l'écho qu'elle fait avec la complexité du monde. La notion de chronotope, comme « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature[22] », s'avère alors précieuse pour appréhender ce décalage susceptible d'exister entre le texte qui se veut représentatif de l'univers du roman et la compréhension de ce même univers par le lecteur. Dans ce contexte, recourir à des changements de points de vue ou à des ruptures de parallélisme entre l'ordre du récit et celui des événements relatés revient à ajouter au texte une dimension supplémentaire dans une démarche qui peut relever de l'expérience esthétique ou d'une volonté d'exposer des rapports de cause à effet plus complexes que ceux exprimés par l'alignement des deux chronologies.

---

[22] Mikhail Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2006, Coll. Tel, 120, p. 235 à 384, p. 237.

> L'éther conceptuel dans lequel baignent les histoires permet de connaître deux niveaux de réalité distincts : d'un côté, il aide à décrire l'intériorité des héros ; de l'autre, il sert à interpréter le lien entre les héros et le monde où ils se trouvent[23].

Parce qu'elle oblige à se questionner sur tout ce qui se trouve exposé dans le texte et qui ne relève pas du *logos*, la notion d'éther conceptuel du récit permet d'appréhender ce qui fait la cohérence du roman, non seulement dans sa structure spatio-temporelle, mais aussi dans ce qui caractérise les personnages qui le composent, dans leur nature comme dans leurs actes. Et c'est par ce qu'il apporte en surplus de sens au moment de la réception du texte que cet éther conceptuel du récit, conçu en amont et au cours de l'écriture, se trouve vecteur de littérarité.

1. Précisions méthodologiques

L'une des difficultés rencontrées dans le cadre d'un travail de recherche-création est qu'une grande partie de ce qui sous-tend et de ce qui structure le texte relève de différents choix, et que ces choix peuvent être le fruit de contraintes diverses. Ils sont nécessaires en cours de travail, mais ils peuvent aussi bien relever des goûts personnels de l'auteur que d'une volonté de se livrer à un exercice expérimental ou d'accorder entre eux certains éléments du roman, voire de jouer sur des effets de contraste. Dans le cadre de ce travail, la rédaction du roman ayant commencé avant d'en avoir défini l'éther conceptuel, des choix pouvant relever de l'arbitraire sont décrits comme tels dans ce mémoire.

1.1. Sur l'intentionnalité

Si l'on admet que le texte littéraire s'appuie, entre autres, sur la dissociation de l'énonciation et de l'information, ce postulat amène de nouvelles questions dans le cadre

[23] Guido Mazzoni, *op. cit.*

de la rédaction d'un roman. D'abord, par souci de laisser le moins de place possible à l'arbitraire, il convient de se demander ce qui motive cette dissociation en gardant à l'esprit que, pour peu qu'elle soit consciente (et dans le cadre de ce travail universitaire, il est préférable de ne s'intéresser qu'à l'aspect conscient de la démarche) elle se trouve, par construction, élaborée en amont du processus d'écriture. Cette question de la motivation ne doit pas non plus écarter la possibilité d'une énonciation dont la dissociation d'avec l'information devienne un objectif en soi, justement parce qu'elle se trouverait ainsi vectrice de littérarité. Dans un tel cas, une approche mécaniste de l'écriture conduirait à considérer l'œuvre littéraire comme un outil de persuasion (quand le non-exposé relève des valeurs éthiques) ou de partage (quand ce non-exposé relève de l'expérience esthétique, voire de la volonté de promouvoir une certaine vision du monde). Il faut alors préciser que dans ce travail, l'éther conceptuel du récit s'attache à ne pas s'appuyer sur des fondements axiologiques, esthétiques ou démonstratifs, et s'intéresse à ce qui, par le biais de l'inexprimable, échappe à ces catégories. Même si toutes traces de ces éléments ne peuvent pas être considérées comme inexistantes, elles ne relèvent d'aucune intentionnalité particulière.

1.2. Sur la collégialité

Un travail autoréflexif sur ce qui sous-tend le roman, en plus de s'inscrire dans une démarche personnelle, et donc historiquement, socialement et psychologiquement ancrée, pose aussi la question de l'adhésion du lecteur au texte lors de sa réception. Dans ce mémoire de recherche-création, même si l'objectif initial est d'écrire un texte qui se suffit à lui-même, et qui a déjà été lu avant d'arriver à ce stade de son fondement métatextuel, sa réception pouvait se trouver facilitée par la lecture de ce qui l'a sous-tendu et qui est présentement fourni comme une explication, voire comme une

argumentation. Même si un tel scénario remet en question la littérarité du roman en tant que texte autonome, il ne remettrait pas en cause tout l'intérêt de ce travail. Le risque de ne pas plaire doit en effet être envisagé dans le cadre d'un travail de création. Par ailleurs, que ce soit pour tenter de s'extraire d'une démarche trop individualiste ou pour permettre au lecteur de ne pas se trouver influencé par les intentions et les justifications survenues en amont de l'écriture – comme cela a été mentionné dans le paragraphe précédent, l'éther conceptuel du récit s'appuie sur des considérations qui, dans la mesure du possible, trouvent leur fondement et leur finalité au-delà des convictions personnelles. Les bases qui sous-tendent le roman restent suffisamment problématiques pour échapper à une complicité susceptible d'apparaître comme le fruit d'un accord sur le métatexte contenu dans ce mémoire plutôt que comme une adhésion au texte qu'est le roman.

1.3. Sur l'indicible

À travers cette volonté d'échapper à ce qui pourrait relever de l'*a priori*, autant dans le cadre de la conception que dans celui de la réception du texte, deux points méthodologiques doivent encore être précisés. D'abord sur un mode négatif, dans la mesure où un roman peut difficilement se trouver expurgé de toute approche axiologique, esthétique ou politique, il reste néanmoins possible d'aborder ces domaines en veillant à échapper aux discours polémiques, c'est-à-dire sans les investir d'une quelconque prise de position ; mais surtout sur un mode positif, en s'intéressant à des thèmes dont l'existence suffit à faire de leur exposition un sujet problématique en soi (comme la mort, la foi, l'inconscient…).

La démarche permettant de considérer l'écriture du roman comme un sujet de réflexion se trouve alors renforcée et bordée par le choix de thèmes qui ne se prêtent

pas au dévoilement d'une conviction, d'une connaissance ou d'une information spécifique. Que ce soit parce qu'ils relèvent du tabou ou de l'apriorisme (mais une réflexion similaire pourrait aussi bien être menée sur les témoignages relatant des événements traumatisants) les sujets ainsi abordés, et qu'il est possible de ranger dans la catégorie de l'indicible parce qu'ils se trouvent liés à des expériences limites (dans le cadre de ce travail qui ne relève pas du témoignage, il s'agit d'expériences de pensée), permettent d'envisager le récit comme la « communication d'une ignorance[24] ». Cette façon d'envisager la littérarité permet alors d'échapper à ce qui relèverait de l'exposition de convictions personnelles. Parallèlement, il s'agit aussi d'envisager ces thèmes sous l'angle de la stratégie discursive pour appréhender les limites et les questionnements suscités au cours de leur exposition.

Cette réflexion sur l'éther conceptuel du récit a donc pour objectif de rendre compte de la mise en adéquation d'un récit et de la vision du monde qui le sous-tend, tout en reposant la question de la littérarité en matière de représentation.

> Aussi bien dans les poétiques des écrivains que dans les propositions de la critique, la question de la représentation est une question centrale depuis le XIX^e^ siècle[25].

En effet, si la réflexion qui guide ce travail doit s'exprimer d'une manière linéaire lors de sa retranscription et si le choix a été fait de partir de la création du texte plutôt que de sa réception, cette réflexion ne s'en articule pas moins autour de l'élément central résidant dans la relation entre l'auteur, le texte et le lecteur, c'est-à-dire autour de la représentation d'un univers dans et par le texte.

---

[24] Jean Bessière, « La transitivité de l'œuvre », in *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, Coll. L'Interrogation philosophique, p. 165 à 204, p. 165.
[25] Jean Bessière, « Romans contemporains, romans de l'indifférence, certitude du roman », in *Le Roman contemporain ou la problématicité du monde*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 263 à 310, p. 299.

Aborder la littérarité à travers la capacité d'un roman à représenter un univers possible fait partie des approches susceptibles de s'inscrire dans un travail de recherche-création parce qu'elle permet d'échapper à la notion d'échec et de réussite en matière de réception. Il ne s'agit pas d'adhérer pleinement ou de refuser en bloc l'univers proposé et le récit qui s'y déroule, mais d'en apprécier certains aspects. Par ailleurs, dans le cadre d'un intérêt spécifique porté à l'indicible, il s'agit de s'intéresser ici à des représentations qui, parce qu'elles s'appuient sur des exercices de pensées limites, posent la question de ce qui est transmissible par le texte. Dans ce contexte, il faut immédiatement préciser que le seul choix des thèmes ne suffit pas à conférer au roman une quelconque pertinence en matière d'indicible. L'exposition de cet indicible et la dissociation entre information et énonciation qui en découle peuvent, et doivent, s'apprécier à travers différentes grilles de lecture. À celle des thèmes abordés s'ajoute celle des outils linguistiques, dans la mesure où, si ce n'est pas comme une information qu'un message est transmis (le terme de *message* est alors employé au sens large puisqu'il peut aussi bien désigner une sensation qu'un questionnement, voire un renoncement à comprendre le monde), ce dernier n'en reste pas moins porté par le texte. Cette approche linguistique, parce qu'elle s'appuie sur l'énonciation, se rapproche alors de la notion de style, et elle peut être appréhendée différemment en fonction de l'échelle choisie (on traitera, par exemple, du lexique au niveau du mot, de la grammaire ou de la syntaxe au niveau de la phrase ou du groupe de phrases, et de la narration au niveau du scénario ou de l'articulation des chapitres). Le fait de se placer dans une démarche de recherche-création permet alors d'envisager tous ces paramètres lors des différentes étapes du processus d'écriture, c'est-à-dire en amont du texte et au cours de son élaboration, mais aussi dans un contexte de réception et *in fine* de lecture.

Cet aspect multidimensionnel d'une réflexion qui porte sur la logique de création doit alors trouver sa place dans un développement progressif et linéaire, ce dernier devant faire varier les points de vue sous lesquels peut être perçu le roman. Dans ce contexte, parce qu'elles s'inscrivent dans un continuum et parce qu'elles restent pertinentes à tous les niveaux et à toutes les étapes du texte, les réflexions qui portent sur l'indicible (à travers les difficultés rencontrées lorsqu'il s'agit de partager des expériences de pensées limites) n'ont pas fait l'objet d'un traitement à part entière, et se trouvent exposées tout au long de ce mémoire.

1.4. L'adéquation du langage à l'univers du roman

S'il semble facile de se rallier à l'avis de Jules Renard d'après qui « l'écrivain doit créer sa langue et ne pas se servir de celle du voisin[26] », cette exigence mérite quelques précisions. Dans le cadre du présent travail, il ne s'agira pas de créer une langue par seul souci d'originalité (d'autant que la notion de partage du texte rend cette approche problématique), mais de créer la langue la plus à même de représenter l'univers défini dans le cadre de l'éther conceptuel du récit et dans lequel ce récit prend place, de sorte que « le roman [soit] la question de l'*ethos* qu'il expose[27] ». L'objectif est de faire en sorte que le roman expose son univers d'une façon qui lui permette aussi de l'interroger, d'où la nécessité d'une adéquation entre ses composantes. À cet effet, il aurait été possible de déterminer en premier lieu un langage, un univers ou un récit, pour chercher ensuite comment les autres éléments de cette équation devaient s'accorder autour de ce choix initial. Cette approche, qu'Umberto Eco décrit comme un « choix métanarratif [destiné à

---

[26] Jules Renard, *Notes sur le métier d'écrire : Extraits du* Journal *de Jules Renard*, Rambouillet, L'Anabase, 2013, 56 p, p. 22.
[27] Jean Bessière, « Introduction », in *Questionner le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, Coll. L'Interrogation philosophique, p. 17 à 32, p. 20.

ce que] la construction du monde narratif détermine le style du roman[28] », a néanmoins l'inconvénient de partir d'un postulat lié à la seule volonté de l'auteur. Dans le cadre de ce travail universitaire, il a semblé plus pertinent de partir d'un contexte contemporain et réaliste pour effectuer, à mesure de l'écriture et de l'avancée du scénario, les différents *choix métanarratifs* qui en déterminent le style, quitte à revenir sur certains éléments au cours de l'écriture.

2. Les spécificités de l'univers du roman

Il est donc acquis que le roman associé à ce travail ne sera pas rédigé à la lumière de quelques exigences éditoriales, mais il n'en reste pas moins que son écriture a commencé par un certain nombre de choix. Heureusement, plutôt que de tenir compte d'éventuels effets de mode ou de marché, l'écriture en contexte de recherche-création permet de privilégier des choix susceptibles d'interroger sur la littérarité en s'appuyant sur l'exposition d'une ignorance. Encore une fois, l'objectif n'est pas de prendre parti, mais d'envisager comment des questions supposées sans réponses peuvent être abordées en amont du processus d'écriture, tout en réfléchissant au texte dans le cadre de sa réception. Quoi qu'il en soit, les choix effectués s'inscrivent dans une recherche de cohérence et traduisent une volonté d'exploiter les thèmes mentionnés dans le cadre de l'intérêt porté à l'indicible tel qu'évoqué supra[29].

2.1. La diégèse

Il s'agit, dans un premier temps, de déterminer la diégèse du récit, avec ce terme de *diégèse* pris dans son sens initial, lorsqu'il englobe « tout ce qui appartient, dans l'intelligibilité […] à l'histoire racontée [et] au monde supposé ou présupposé par la

[28] Umberto Eco, « Écrire de gauche à droite », in *Confessions d'un jeune romancier*, Paris, Le Livre de poche, 2015, p. 7 à 37, p. 27.
[29] cf. L'éther conceptuel du récit — § 1.3. Sur l'indicible, p. 26.

fiction[30] ». Cette définition, quoiqu'originellement filmique, s'appliquant alors au roman. La diégèse s'attache donc à envisager tous les aspects du monde dans lequel le récit va prendre place.

> La diégèse ne saurait se confondre avec l'histoire [...], mais il faut aussitôt ajouter [qu'elle] fixe *les modalités de manifestation* de cette histoire : elle fournit les éléments *descriptifs* dont l'histoire a besoin pour se manifester [...] ; elle offre un ensemble de structures *relationnelles* sans lesquelles une histoire ne pourrait même pas exister : relations interpersonnelles, relations familiales, sociales, économiques, religieuses, etc.[31]

Une telle définition permet de comprendre pourquoi ce n'est pas seulement le cadre spatio-temporel qui doit être pensé en amont de l'écriture. À ce cadre doivent s'ajouter des réflexions anthropologiques sur la place de l'homme dans le monde et en société. Ces réflexions, et les questions qu'elles suscitent se trouvent alors articulées entre la diégèse et l'histoire racontée, autrement dit, entre ce qui relève du spatial (ou du décor) et ce qui relève du temporel (ou de l'action). Dans le cadre de la réception du texte, cet équilibre entre le descriptif et le narratif, entre le décor et le scénario, ne doit pas seulement être envisagé à travers le prisme de l'immersion souhaitée du lecteur dans le texte, il peut aussi se trouver porteur de sens.

> La lecture d'un roman peut produire un « effet de monde » aussi intense (voire plus intense) qu'un film. La capacité d'un langage à produire un effet diégétique n'a rien à voir avec sa capacité à produire l'impression de réalité[32].

Par ailleurs, dans le cadre de ce travail, ce monde se voulait suffisamment réaliste pour donner au lecteur une impression de réalité plutôt que de relever de la création d'un espace spectaculaire. Ce choix, arbitraire, de privilégier le réalisme au détriment du

---

[30] Étienne Souriau, « Préface », in *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, 450 p, p. 7.
[31] Roger Odin, « Diégétiser : construire un monde », *Arts Cinema*, 2000, p. 17 à 23, p. 22.
[32] *Ibid*., p 20.

spectaculaire prend place au sein d'une réflexion sur l'empathie qui sera abordée plus loin dans ce mémoire[33]. À ce stade, il est utile de préciser que la volonté de réduire la distance entre le monde fictionnel et le monde du lecteur s'intègre dans une réflexion sur la nature ambivalente du genre romanesque.

> En une dualité qui ne cessera, plus tard, d'être illustrée par la question du réalisme et de l'antiréalisme, l'imitation de l'action [...] est tantôt un moyen de la pertinence du roman [...], tantôt un moyen de son autonomie[34].

Puisque le roman se voulait à la fois pertinent et autonome (parce qu'il cherche à susciter l'intérêt du lecteur sans pour autant nier sa nature fictionnelle et l'originalité qui en découle), il s'appuie sur le réalisme du monde qu'il décrit et sur l'antiréalisme de l'histoire qu'il relate. Ce choix, bien qu'arbitraire, s'appuie sur l'éventuel horizon d'attente d'un lectorat adulte et par ailleurs supposé peu enclin à entrer de plain-pied dans un univers merveilleux ou futuriste. Il se trouve aussi dicté par un questionnement sur l'intertextualité qui pousse à recourir à des textes déjà écrits et potentiellement connus du lecteur pour illustrer l'impact que ces textes peuvent avoir sur les pensées des individus[35]. Cette démarche élaborée dans une perspective de réception permettait d'aboutir à un texte qui profite d'une intertextualité vectrice de littérarité et d'une réflexion sur le flux de conscience et sur sa retranscription susceptible de susciter l'empathie du lecteur.

À ce stade, il semble pertinent d'exposer cette diégèse par étapes, en fonction de l'importance que ses constituants ont prise en amont et au cours de l'écriture du roman. Là aussi, cette priorité donnée à certains éléments est à considérer dans le cas particulier de ce travail et non dans un contexte général. Un texte de science-fiction, par

---

[33] cf. L'éther conceptuel du récit — 2.2.1. L'empathie, p. 55.
[34] Jean Bessière, « Questions initiales sur les théories du roman et sur le roman », in *Questionner le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, Coll. L'Interrogation philosophique, p. 33 à 86, p. 36.
[35] cf. Le substrat préexistant au roman — § 1.1.3. La généricité, p. 116.

exemple, supposerait que l'on s'attache d'abord à l'époque ou à l'espace dans lesquels prend place le récit, avant de déterminer quels personnages peuvent s'y comporter comme des personnages de roman. Or dans un texte contemporain qui a pour objectif de questionner sur la façon dont on peut retranscrire ce qui apparaît aux limites de la conscience (et qui se trouve alors proche de l'indicible), ce sont les détenteurs de cette conscience qui vont déterminer l'ossature du récit, et c'est autour de cette ossature que les questions d'espace et de temporalité vont venir compléter la diégèse du roman.

2.1.1. Les personnages

Parce que les personnages incarnent les problématiques présentes dans le roman lié à ce travail, leur multiplicité sert à illustrer la manière dont certains sujets échappent à la compréhension d'un seul individu. En effet, avec un tel objectif, les thèmes relevant de l'indicible (comme concept tel qu'il a été exposé précédemment[36]) ne pouvaient être appréhendés depuis une position unique et centrale, ni même duale, sur le plan dialectique.

> Que la fiction amène des situations *données à vivre* induit justement que les positions éthiques ont la même complexité dans la fiction que dans le réel[37].

Puisque l'objectif de ce travail est de rédiger un texte dans lequel les positions éthiques reposent sur la même complexité que dans le monde réel, le récit doit rendre compte d'une impossibilité de prendre position. C'est par l'absence ou par l'indétermination des différents personnages que les sujets traités apparaissent comme impossibles à appréhender et que les questions restent ouvertes. Par ailleurs, l'idée de faire entrer un personnage absent (et le plus souvent qualifié de « disparu ») dans la diégèse du roman

---

[36] cf. L'éther conceptuel du récit – § 1.3. L'indicible, p. 26.
[37] Aurélien Maignant, « Juger de la fiction, à partir d'une nouvelle de Sade », *Poétique*, vol. 2 / 184, 2018, p. 181 à 194, p. 186.

s'inscrit dans ce questionnement sur l'indicible. Ce questionnement apparaît comme un corollaire du monde contemporain tel qu'il est appréhendé par différents auteurs. On citera par exemple Alain Robbe-Grillet lorsqu'il déclare que « notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà[38]. » Dans ce contexte, l'absence d'un individu peut servir d'amorce pour une recherche menant à des découvertes qui dépassent cet individu. Le recours au sous-genre du roman policier est alors rapidement apparu comme le plus à même de traiter de cette disparition qui devient le sujet à la fois central et insoluble du roman.

2.1.1.1. La multiplicité des points de vue et des fils discursifs

Cette multiplicité des personnages et des points de vue qui en découlent n'a pas pour but d'exprimer une pluralité de visions du monde, mais plutôt de confirmer l'aspect insaisissable de certains thèmes abordés. Parce qu'il s'attache à l'indicible, sauf à s'avérer finalement décevant ou trompeur, le roman associé à ce travail ne peut s'apparenter à un roman d'apprentissage. D'ailleurs, quel que soit le dénouement des romans d'apprentissage, ces derniers font nécessairement pencher l'œuvre du côté de la démonstration pour peu que cette démonstration puisse aussi être celle de l'impuissance ou de l'ignorance du « héros ». Ainsi, la pluralité des personnages, en plus de marquer une volonté d'échapper à l'individualisme des romans des années 90 tels que les fustige Rafael Pividal dans un article dont un extrait est publié ci-dessous, a pour objectif de mettre en place un dispositif narratif propre à traiter de l'indicible.

> La complaisance narcissique, l'auto-célébration de l'individu nous proposent non pas des romans, mais des chroniques ombilicales. La particularité poussée à

[38] Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », in *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éd. de Minuit, 2013, Coll. Double, 88, p. 29 à 53, p. 33.

> l'extrême s'interdit toute universalité. Cet individu n'accède jamais au statut de héros, [...] il n'est pas un symbole et ne permet donc pas de développer un récit et de donner du sens[39].

À la lecture de ce passage, il est indispensable de rappeler en quoi le roman, en tant qu'objet de recherche, doit être abordé d'une manière assez large pour que les considérations portées sur sa pertinence, à des époques déterminées, restent circonscrites à ses mêmes époques. Ce qui est alors reconnu ou reproché par certains critiques aux romans en général (même s'il est sous-entendu que ces critiques parlent des romans de leur époque) ne doit être envisagé que dans le cadre d'un questionnement portant sur le roman tel qu'il peut être rédigé à notre époque. Dans ce texte de Rafael Pividal, l'individualisme exacerbé, quoique décrié, n'en est peut-être pas moins représentatif de ce qui était attendu de la part des lecteurs de son époque – une réflexion plus nuancée et plus distanciée menée par Vincent Jouve permet d'ailleurs d'aborder le même sujet à travers la notion de « personnage-prétexte[40] ». Il n'y a alors pas de jugement de valeur, ni dans la volonté d'échapper à la *complaisance narcissique* décrite précédemment, ni dans la distance prise avec le critique qui la dénonce, lorsqu'il est question de se détacher de ce modèle. C'est d'ailleurs un autre avantage procuré par la recherche-création que d'envisager l'évolution possible de la littérature et d'aborder les travaux des critiques en s'en tenant à ce qu'ils peuvent apporter à la confection d'un roman actuel. Dans ce contexte, et comme les questions du dispositif narratif et des différents points de vue s'appuient parfois sur des théorisations littéraires plutôt que

---

[39] Rafael Pividal, « Questions sur le roman », *Le Débat*, vol. 90 / 3, 1996, p. 28 à 47, p. 39.
[40] Vincent Jouve, « Le personnage comme prétexte », in *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, Coll. Écriture, p. 150 à 168, p. 155.

sur des choix subjectifs, elles seront d'ailleurs aussi abordées dans le cadre du substrat préexistant au roman[41].

2.1.1.2. L'alternance des récits et l'intertextualité

Dès le début de l'élaboration du scénario, il est apparu qu'un récit contemporain et s'appuyant sur une esthétique réaliste nécessitait plusieurs points de vue tellement la complexité du monde dans lequel nous vivons ne permettait que rarement d'envisager une histoire dont un seul individu puisse appréhender tous les tenants et les aboutissants. Plutôt que d'opter pour un narrateur omniscient qui a l'avantage de surmonter cette difficulté, mais qui limite l'empathie susceptible d'être ressentie pour les personnages en les faisant apparaître comme sous-informés, il a été jugé plus pertinent de faire cohabiter deux récits qui se croisent à quelques moments-clés, d'autant que le roman choral, par la profusion des personnages qui le composent, semblait aussi difficile à exploiter dans le cadre d'une priorité donnée à la recherche de l'empathie.

Dans le roman qui compose ce travail, l'objectif était d'établir un rapprochement entre certains passages du texte et la conscience du personnage afin de susciter l'empathie du lecteur. La sensation de gêne, par exemple, souvent présente dans la conscience du personnage fonctionnaire de police, peut passer à travers les descriptions présentes dans le texte.

- [Original] : Les témoins **étaient** uniquement là pour s'assurer que rien n'**était** dérobé pendant la perquisition, il **fallait** qu'ils signent le procès-verbal en partant. Ils ne **pouvaient** pas refuser dans la mesure où le Code pénal ne **prévoyait** pas ce genre de rebondissement.
  [Modifié] : Même si les témoins **sont** là uniquement pour s'assurer que rien n'**est** dérobé pendant la perquisition, il **fallait** qu'ils signent le procès-verbal en partant. Ils ne

[41] cf. Le substrat préexistant au roman — 1.1.3.2.2. L'exposition des personnages dans le texte, p. 127.

pouvaient pas refuser, puisque le Code pénal ne **prévoit** pas ce genre de rebondissement (p. 9).

- [Original] : Se mettre à la place de ce passionné de poésie mystique**, alors** qu'il ne disposait de rien qui prouvât qu'il s'intéresse un tant soit peu à ce sujet**,** autrement qu'en se procurant une multitude d'ouvrages**, par ailleurs** peu connus du grand public.
  [Modifié] : Se mettre à la place de ce passionné de poésie mystique alors qu'il ne disposait de rien qui prouvât qu'il s'intéresse un tant soit peu à ce sujet autrement qu'en se procurant une multitude d'ouvrages peu connus du grand public (p. 17).
- [Original] : Ce fut d'abord une petite colère, une forme dégradée d'agacement, qui monta du bas vers le haut en partant de l'estomac, et qui traînailla à l'orée de la gorge de Sandra, **forcée au silence** par le ridicule de la situation
  [Modifié] : Ce fut d'abord une petite colère, une forme dégradée d'agacement, qui monta du bas vers le haut en partant de l'estomac, et qui traînailla à l'orée de la gorge de Sandra, **rendue coite** par le ridicule de la situation (p. 52).

Les tiroirs verbaux seront abordés plus tard dans ce mémoire[42], mais à ce stade de la réflexion et en ce qui concerne le travail effectué sur l'empathie, le premier exemple illustre comment la sensation de gêne peut être amenée par l'entremêlement du présent et de l'imparfait – quoique grammaticalement défendable –, et qui se rencontre avec le personnage dont le mal-être est le plus évident. Le mal-être peut aussi bien se traduire par la longueur des passages sans ponctuation, comme dans l'exemple de la page 17. Ce mal-être qu'il est question de partager par l'inélégance du texte n'avait par ailleurs pas sa place dans le récit dont la juge est la principale protagoniste, cette dernière se montrant bien plus à l'aise dans l'univers au sein duquel elle évolue. En revanche, dans le récit qui s'articule autour de ce personnage, le choix d'un lexique plus rare et plus proche de la préciosité (en l'occurrence, l'adjectif « coite » de la page 52) permet d'espérer une sensation de décalage qui sous-entend un mal-être plus proche de la condescendance de la part de la magistrate.

[42] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1.1. Les tiroirs verbaux, p. 56.

En s'appuyant sur cette démarche expérimentale, le roman, en tant que texte long, permet d'envisager sa lecture à travers différents niveaux d'empathie, mais surtout, et sans omettre l'aspect dialogique de l'objectif fixé (l'empathie nécessite une acceptation du lecteur, quel que soit le récit envisagé), il associe cette empathie au texte plutôt qu'aux événements ou à la nature des personnages. La diversité des sentiments éprouvés se veut alors représentative de la complexité de la personnalité humaine au même titre que la diversité des récits et des points de vue se veut représentative de la complexité du monde contemporain. Cette dernière se trouve d'ailleurs renforcée par l'intertextualité explicite (les personnages de chaque récit se trouvent influencés par ce qu'ils auraient pu lire, et qui est directement exposé au lecteur) et par les spécificités de chaque univers.

> Le locuteur ne construit pas seulement des énonciateurs indéterminés présentant des points de vue, mais aussi des « êtres discursifs » présentés comme étant susceptibles d'être source de points de vue spécifiques, c'est-à-dire de s'identifier aux énonciateurs mis en scène[43].

L'un des objectifs du roman est de montrer que ce monde peut être perçu différemment par les personnages qui le composent, malgré le fait qu'il vivent dans le même univers. Le travail sur l'indicible s'appuie alors sur la possibilité d'un espace inaccessible à leur conscience, mais susceptible d'être ressenti par le lecteur.

2.1.1.3. La disparition

Les personnages du roman oscillent donc entre la représentation et l'effacement, cet effacement prenant la forme d'une quête ou d'un aboutissement. Le but, en matière

---

[43] Henning Nølke, « Le Locuteur comme constructeur du sens », in *Dialogisme et Polyphonie : approches linguistiques : actes du colloque de Cerisy*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2005, Coll. Champs linguistiques, p. 111 à 124, p. 112.

d'énonciation, est alors de laisser ressentir cet effacement au cours du récit, en particulier dans le cadre du personnage qui finira par disparaître.

2.1.1.3.1. Les sujets absents

Sur ce thème de la disparition, en ayant pour objectif de faire ressentir une absence au sein du texte, différents outils linguistiques ont été envisagés pour sous-entendre cette absence. Les relectures ont alors abouti à plusieurs types de suppressions, comme des ellipses ou des zeugmes, qui portent principalement sur les agents de la phrase.

- [Original] : Elle referma le dossier, puis **elle** entortilla doucement le ruban de tissu autour de l'agrafe métallique
  [Modifié] : Elle referma le dossier puis entortilla doucement le ruban de tissu autour de l'agrafe métallique (p. 5)
- [Original] : Tous les matins au réveil, **Claude** voyait un grand oiseau au-dessus de son lit, et **s'endormait** tous les soirs en s'imaginant le rejoindre.
  [Modifié] : Tous les matins au réveil, un grand oiseau écrit au-dessus du lit – tous les soirs, s'endormir en s'imaginant le rejoindre (p. 88).
- [Original non modifié] de telles banalités lui sont restées coincées dans la gorge tellement tout autour **~~de lui/d'elle~~** était devenu décalé (p. 108)

Les exemples mentionnés ci-dessus nécessitent quelques commentaires. Il faut d'abord préciser que l'aspect sexuellement indéterminé du personnage de l'officier de police poussait naturellement à éviter les pronoms dont il aurait été l'antécédent.

Par ailleurs, la sensation de manque n'a pas été envisagée seulement à travers cet effacement des pronoms, et les suppressions effectuées ont parfois entraîné des remaniements complets afin de ne pas aboutir, pour le lecteur, à la sensation de se trouver confronté à l'oubli d'un mot. L'exemple de la page 88 illustre comment la phrase infinitive permet d'occulter le sujet (et accessoirement, dans sa première partie, comment la polysémie du mot « écrit », en fonction de s'il est lu comme un verbe conjugué ou comme un participe passé, contribue à amener une sensation d'étrangeté).

De même, l'expression « tout autour » (page 108) laisse présager un complément tant que l'on n'a pas dissocié les deux éléments pour que « tout » soit le sujet de la proposition. La réflexion nécessaire au rétablissement grammatical de la phrase permettrait alors de ressentir l'absence du pronom comme problématique.

Toujours dans le cadre des suppressions, même si ces dernières n'ont pas toujours été le fruit de la correction du texte initial, les chapitres consacrés à l'officier de police commencent généralement par une phrase dont le personnage est absent, et ce jusqu'à la fin du roman avec le chapitre XXXIV qui commence par « Claude avançait ». Il s'agit alors de masquer ce personnage, mais par effet de contraste avec la magistrate présente dans toutes les premières phrases des chapitres qui la concernent, il s'agit aussi d'exposer une posture d'effacement, et de ne relever la présence de Claude que pour souligner sa disparition à venir.

2.1.2. Le temps

Parce qu'il est un élément structurel du récit, le temps constitue l'une des pierres angulaires du roman. Paul Ricœur va même jusqu'à avancer que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative[44] ». En d'autres termes, le temps serait tout aussi indispensable au récit que le récit est nécessaire pour prendre conscience du temps, le caractère circulaire de cette analyse n'ayant d'ailleurs pas échappé à son auteur. Pour autant, si sa circularité rend difficile le développement de cette analyse, la réflexion n'en reste pas moins pertinente lorsqu'il s'agit de souligner le lien fondamental qui unit temporalité et récit, lien qui mérite alors d'être développé tellement le temps peut être appréhendé de nombreuses façons dans le cadre du roman.

---

[44] Paul Ricœur, « La triple mimésis » in *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, Coll. L'Ordre philosophique, p. 85.

Sa prise en considération peut se faire à travers le parallèle qui unit le temps chronologique du récit avec celui de la succession des événements relatés. Ce prisme permet déjà de déterminer en quoi l'ordre des séquences qui composent le récit, en jouant sur le parallélisme ou sur les ruptures de parallélisme entre l'univers du roman et l'univers du lecteur, et en élidant certains passages temporels supposés présents dans l'univers du roman (jouant alors avec la notion d'exposé et de non-exposé), peut se faire porteur de sens. Le sujet de l'indicible peut alors affleurer, que ce soit quand l'agencement des séquences du roman laisse imaginer le non représentable, ou quand cet agencement expose une conception contre-intuitive de la temporalité. Cette présentation contre-intuitive de la temporalité s'inscrit d'ailleurs dans une esthétique propre à certains sous-genres romanesques dans la mesure où « les *figurations contre-intuitives ou contre-normatives* appartiennent exemplairement au roman de science-fiction, au roman fantastique, au roman policier[45]. » Et cet aspect a dû être pris en compte lors de la réflexion qui sous-tend le roman composant ce travail.

Par ailleurs, à ces différents prismes permettant d'envisager la temporalité (adéquation entre la temporalité du récit et celle du monde réel, ou au contraire brisure de la chronologie des événements relatés) doit s'ajouter la prise en compte du temps tel qu'il est appréhendé dans la conscience des personnages du roman. Pour en retranscrire la perception subjective, il est possible, par exemple, de dissocier ce qui peut relever de leur réflexion et ce qui peut relever de leurs souvenirs, ce qui oblige à se poser la question de savoir si ces souvenirs doivent être explicitement présentés comme tels ou s'ils peuvent être apparentés à un simple vécu susceptible de trouver sa place à travers leurs représentations inconscientes. Cette réflexion a aussi amené à se demander dans

[45] Jean Bessière, « Des paradoxes du roman et de la prévalence de l'*ethos* », in *Questionner le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, Coll. L'Interrogation philosophique, p. 137 à 160, p. 149.

quelle mesure et de quelle manière l'inconscient des personnages pouvait ou devait se trouver exposé au lecteur.

Comme élément de réponse à cette question de l'exposition du conscient ou de l'inconscient des personnages, il a été décidé d'incorporer au récit des passages d'autres textes. Ces derniers se composent de textes de loi, supposés connus des protagonistes, mais aussi de textes poétiques dont on peut douté qu'ils aient tous été lus par ces mêmes personnages. Le parti pris est donc celui d'une acceptation de la part du lecteur, d'abord que les textes lus par les personnages peuvent influencer leurs pensées, puis que tout ce qui aurait pu être lu et entendu, voire écrit, les influence de la même façon. Avec des références d'abord indirectes à la poésie (« À mon pitoyable frère » dès l'incipit du roman, et les paroles fictives d'une chanson populaire, page 10), il est suggéré que la poésie puisse avoir la même influence sur les personnages que d'autres textes qui ne relèvent pas de la fiction.

À cet enchevêtrement entre plusieurs temporalités doit s'ajouter une réflexion sur l'aspect pris par le temps dans le roman lorsqu'il est abordé sous l'angle du rythme ou de la répétition, c'est-à-dire lorsqu'un élément narratif ou linguistique est répété à un rythme particulier, régulier ou non, dans le texte, ou quand, inversement, une seule occurrence d'un phénomène souligne un passage particulier. Dans un cas comme dans l'autre, que ce soit pour repérer une répétition sérielle ou pour déceler la singularité d'un événement, c'est la mémoire du lecteur qui est convoquée comme vectrice de l'effet recherché. Le surplus de sens conféré à l'énonciation par rapport à l'information ne peut alors être envisagé que dans le cadre de la réception du texte. Cet aspect a été envisagé dans la première phrase de chaque paragraphe du roman, tout en jouant sur l'effet de contraste pour en renforcer l'impact et pour dissocier les deux fils narratifs présents dans le récit.

Récit A

- [Chapitre I – original] : **La juge** referma le dossier, puis elle entortilla doucement le ruban de tissu autour de l'agrafe métallique sertie sur le renfort épais et brillant de la pochette en plastique neuve.
  [Chapitre I – modifié] : **Elle** referma le dossier puis entortilla doucement le ruban de tissu autour de l'agrafe métallique sertie sur le renfort épais et brillant de la pochette en plastique neuve.
- [Chapitre III – original, non modifié] : Quand **elle** n'était pas de permanence au tribunal le samedi, Sandra appréciait de se promener jusqu'aux pavés de la rue piétonne.
- [Chapitre V – original] : **Sandra** avançait vaille que vaille.
  [Chapitre V – modifié 1] : **Elle** avançait vaille que vaille.
  [Chapitre V – modifié 2] : **Elle** rêvassait en avançant, vaille que vaille.
- [Chapitre VIII – original, non modifié] : **Elle** se tenait assise à quelques pas de la lumière tombante de la tour-lanterne.
- [Chapitre X – original] : Du banc où **Sandra** se tenait assise, elle distinguait vaguement la tour et le sommet du clocher de l'église.
  [Chapitre X – modifié] : Du banc où **elle** se tenait assise, Sandra distinguait vaguement la tour et le sommet du clocher de l'église.
- [Chapitre XII – original, non modifié] : Pour une fois, ce fut un plaisir d'arriver de bon matin à **son** bureau.
- [Chapitre XIII – original] : Le bureau de **la juge d'instruction** ressemblait à celui d'un proviseur, un endroit austère, sombre et sans fioritures, où l'on n'entre que pour se faire réprimander, une place à éviter.
  [Chapitre XIII – modifié] : Pour nombre de **ses** visiteurs, **son** bureau ressemblait à celui d'un proviseur, un endroit austère, sombre et sans fioritures, où l'on n'entre que pour se faire réprimander, une place à éviter.
- [Chapitre XV – original] : Difficile de se montrer avenante, désinvolte et ferme à la fois.
  [Chapitre XV – modifié] : Difficile, malgré **son** expérience, de se montrer avenante, désinvolte et ferme à la fois.
- [Chapitre XVII – original, non modifié] : Chaque fois que **son** humeur le réclamait et que **son** emploi du temps le lui permettait, Sandra en profitait pour marcher.
- [Chapitre XIX – original] : Ce fut un plaisir **pour Sandra** de profiter de **ses** quelques jours de vacances, bien mérités, ne serait-ce que par rapport au mal qu'elle s'était donnée récemment.
  [Chapitre XIX – modifié] : Ce fut un plaisir de profiter de **ses** quelques jours de vacances, bien mérités, ne serait-ce que par rapport au mal que **Sandra** s'était donnée récemment.
- [Chapitre XXI – original, non modifié] : Comme elle n'avait pas profité de **ses** congés pour s'avancer dans **ses** tâches quotidiennes, Sandra dut s'y remettre dès le samedi qui suivait son retour au bureau.

- [Chapitre XXII – original, non modifié] : En regardant **sa** montre, en constatant que l'heure du rendez-vous n'était pas encore arrivée, et en voyant le procureur s'impatienter, Sandra s'efforça de garder le sourire.
- [Chapitre XXIII – original, non modifié] : Toujours **ses** dossiers à traiter, et entre-temps, des événements plus ou moins mondains auxquels la juge devait assister par solidarité ou par obligation.
- [Chapitre XXV – original, non modifié] : En admettant que ces chiffres veuillent **lui** dire quelque chose, ce n'étaient que des chiffres.
- [Chapitre XXVII – original, non modifié] : La dédicace **lui** trottait dans la tête comme une mauvaise petite musique.
- [Chapitre XXIX – original, non modifié] : Bien décidée à ne pas perdre **sa** journée, le dossier *Corentin Lambert* sous les yeux, Sandra ouvrit l'enveloppe cachetée confidentielle transmise le matin même par son secrétariat.
- [Chapitre XXXI – original, non modifié] : De passage dans cette église qu'**elle** découvrait ce jour et qu'**elle** appréciait malgré sa modernité radicale, Sandra avait pris le temps d'assister à l'office du père François avant de le rejoindre dans son petit bureau.
- [Chapitre XXXIII – original, non modifié] : Bien callée dans **son** fauteuil, la juge dénoua le petit ruban de coton autour de l'agrafe métallique et rouvrit le dossier *Corentin Lambert*.
- [Chapitre XXXV – original] : Quelque part entre Joigny-sur-Lunes et Saint-Nicolas de Dommery, le mont de Gledig – *M0nt2Gl3d1g* – était arpenté par la juge.
  [Chapitre XXXV – modifié] : Tout en jetant de temps à autre un coup d'œil à **sa** carte, quelque part entre Joigny-sur-Lunes et Saint-Nicolas de Dommery, Sandra explorait le mont de Gledig – le *M0nt2Gl3d1g*.

Dans tous les chapitres qui ont trait au fil narratif associé à la juge (et qui par commodité sera désormais appelé *récit A*, tandis que celui qui regroupe les scènes articulées autour du personnage du policier sera appelé *récit B*), l'emploi d'un pronom anaphorique sans antécédent incite le lecteur à se demander qui parle et quel est le point de vue adopté. Cet aspect sera repris plus en détail dans le cadre de l'exposition des personnages[46], mais il est important, à ce stade, de repérer comment une construction *a priori* peu intuitive peut être exploitée dans un texte long afin d'amener une routine de lecture et d'aspirer à un surplus de sens. Dans le roman, le personnage de la juge se trouve exposé

[46] cf. Le substrat préexistant au roman – § 1.1.3.2.2. L'exposition des personnages dans le texte, p. 127.

de cette manière constante, y compris lors de ses rencontres avec le second personnage (chapitre XIII et chapitre XXII) et dans le chapitre final (chapitre XXXV).

Cette présentation permet par exemple de situer les rencontres des deux personnages dans l'univers de la juge, d'autant que jusqu'à la fin du roman, le second personnage se trouve toujours absent (y compris par le recours à un pronom anaphorique) de la première phrase de chaque chapitre du récit B. Ce n'est qu'au dernier chapitre du récit B que le personnage de Claude se trouve exposé franchement (« Claude avançait. » page 145) dès l'incipit, ce changement étant supposé à la fois surprendre le lecteur et le préparer au revirement qui a lieu tout de suite après.

Ces quelques réflexions sur la question du temps dans le roman ont pour objectif de conférer au texte une complexité susceptible de heurter le lecteur, suffisamment pour susciter chez lui un questionnement, mais sans nécessiter de sa part une réorganisation du récit ou une réflexion qui ferait passer cette complexité du côté de l'explicite. Pour cette raison, le roman recourt à des effets d'écho entre des intrigues enchâssées qui peuvent être lues comme autant de séquences accessoires susceptibles de passer en arrière-plan de l'intrigue principale. Il s'agit de jouer sur la chronologie des séquences présentées sans heurter la rationalité d'un lecteur supposé porter principalement son attention sur la disparition d'un individu. L'effet désiré est de suggérer plusieurs aspects paradoxaux du temps (parmi lesquels la subjectivité des durées ou le caractère antichronologique de la mise en intrigue) à travers la communication d'une ignorance plutôt que par l'exposition d'une incohérence ou d'une impossibilité. Le temps doit y apparaître comme vague, et surtout, le déroulement de l'enquête ne doit pas apparaître comme linéaire. Sur ce point, le traitement des indices est volontairement abordé de manière morcelée, avec des enquêtes qui se chevauchent et des retours sur des pistes

supposées épuisées (par exemple, le mot de passe de l'ordinateur, page 143, ou le bloc-notes supposé exploité à la page 62, mais qui reviendra à la page 141). Cette sinuosité de l'enquête est supposée se trouver renforcée par l'aspect vague de la temporalité du roman. Le temps y est décrit à travers les saisons (l'automne est mentionné à la page 19 et à la page 21, et le roman se termine sur un soir d'hiver à la page 150) ou les jours de la semaine, mais sans mentions explicites des dates, hormis quand elles sont indiquées dans des textes liés à l'enquête. L'esthétique réaliste est maintenue à travers une enquête dont la durée s'apprécie en semaines ou en mois, mais sans que le temps prenne une tournure trop précise, et donc trop assertive, pour ne pas s'éloigner des choix initiaux qui sous-tendent le roman[47].

2.1.3. L'espace

Mais l'effet diégétique, comme « effet de monde », ne peut pas être envisagé uniquement à travers les seuls personnages vivant une succession d'événements ou à travers le récit d'un enchaînement de séquences. Au-delà du débat qui oppose lecture naïve et lecture savante, l'adhésion au récit et le plaisir supposé en découler passent aussi par la représentation mentale d'un ou de plusieurs univers fictionnels (réalistes ou non) dans l'imaginaire du lecteur. Dans ce contexte, il est possible, pour aller plus loin, de s'appuyer sur la notion de construction référentielle.

> Par construction référentielle, on entendra la représentation mentale plus ou moins précise et structurée, plus ou moins imagée ou plus ou moins conceptuelle des éléments évoqués par le texte : il peut ainsi s'agir pour le lecteur d'envisager une représentation, au moins partielle, d'un « monde possible », réaliste ou purement imaginaire, traversé d'évènements, de personnages, de relations des uns aux autres, une représentation qui s'opère sur le mode du discontinu et de l'incomplet, car de la même façon que le texte n'évoque qu'un nombre toujours limité d'éléments de la

[47] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1.2.2. La temporalité, p. 96.

> situation fictionnelle qu'il met en œuvre, le lecteur n'en élabore mentalement que des éléments de représentation partiels et disjoints[48].

Notons que tout en rappelant la notion d'exposé et de non-exposé, cette définition de la construction référentielle permet de réfléchir sur les composantes spatiales définissant l'univers du roman, que ce soit par des pauses descriptives faites au cours de la narration ou par la façon dont cette narration s'inscrit spatialement dans cet univers possible. Dans le cadre de ce présent travail, la construction référentielle de l'univers du roman se fait à travers trois points de vue (celui de chaque personnage et celui, qui se veut plus diffus, du narrateur), l'objectif étant d'exposer trois univers différents dans leurs disparités et dans leurs interactions. Le lecteur évoluera donc à travers un univers rationnel et dramatique (principalement celui du récit A), un univers plus intime et instable (parce que la plupart des procès qui s'y produisent ne découlent pas des choix du personnage – il s'agit principalement du récit B) et un univers alternatif (celui du texte, au sens large, puisqu'il comprend aussi bien les citations qui parsèment le roman que l'espace poétique dans lequel s'est réfugié le disparu).

Une interprétation structuraliste de cette articulation amène à envisager une corrélation possible entre les espaces représentés dans le texte et l'imaginaire du lecteur. Dans une perspective de réception, des choix doivent alors être faits sur l'esthétique de cette représentation de l'espace. Cette esthétique devra soutenir, voire renforcer, cette corrélation entre univers du roman et univers mental du lecteur. À ce stade, il convient de préciser que cette réflexion s'inscrit en amont de l'écriture et aspire à rejoindre celle qui porte sur l'indicible. Pour autant, l'expression de cet indicible, par exemple à l'aide de la représentation d'espaces impossibles, d'une structure d'horizon

---

[48] Danielle Dubois-Marcoin, Claude Le Manchec et Christa Delahaye, « Le paradoxe du lecteur », *Le Français aujourd'hui*, vol. 149 / 2, 2005, p. 35 à 44, p. 38.

ou de mouvements intérieurs, a déjà été pensée en littérature et relève alors (au moins en partie) du substrat préexistant au roman[49]. Mais que ce soit en tentant de retranscrire l'éther conceptuel du récit dans le texte ou en s'appuyant sur le déjà-là porté par les ouvrages qui ont partagé certains de ces aspects, il reste, au cours de la rédaction, à s'assurer que les choix s'avèrent cohérents entre eux et s'intègrent à une esthétique globale.

2.1.3.1. Une esthétique du franchissement

L'expression de l'indicible, comme expérience de pensée à la limite de ce qui se trouve exposé dans le texte, peut aussi s'appuyer sur une représentation problématique des frontières et de leur franchissement, avec l'exposition d'une ambiguïté sur ce qui se trouve de chaque côté de ces frontières. Il faut préciser que dans ce contexte, il ne s'agit pas de placer une paroi comme métaphore de chaque questionnement possible et de laisser entendre que la réponse serait inaccessible, mais au contraire de jouer sur la porosité des frontières entourant les personnages afin de suggérer une réponse envisageable. En d'autres termes, il est possible, lors de la rédaction du roman, d'associer chaque espace clos avec les seuils qui les délimitent et d'exposer des franchissements (avérés ou non) passant par la conscience des personnages.

Étrangement, ce n'est qu'après la rédaction d'un premier jet complet du roman (et sans que cela soit sciemment envisagé pendant sa rédaction) qu'il a été possible de constater que le mot « surface » était régulièrement présent dans la narration tout au long du roman.

Récit A

- tout en espérant que des preuves ou des faisceaux d'indices refassent surface (p. 5)
- peut-être referait-il surface incessamment sous peu (p. 20)

[49] cf. Le substrat préexistant au roman — § 1.2.1. La spatialité, p. 134.

- quand le souvenir et le corps de celui qui manque refont surface chez les vivants (p. 33).
- En attendant, d'autres réminiscences remontaient à la surface (p. 44)
- Après quelques efforts convulsifs, l'information refit surface (p. 52).
- Il avait fallu que le fils disparaisse pour que ses souvenirs d'adolescente remontent à la surface (p. 73).
- ~~elle se frayait un chemin, difficilement, entre les clients de la grande surface (p. 92)~~
- elle arriva devant les cageots de fruits et légumes dont les surfaces lissées s'accordaient aux odeurs de printemps (p. 93)
- l'absent avait refait surface (p. 93).
- ~~Arrachée de la grande surface par des pensées qui la menèrent quelque part dans un univers où les objets se confondent au décor pour ne plus former qu'une frise infranchissable, où seuls les disparus comptent (p. 94)~~
- ~~On va au moins cher. Et on a toujours du mal à résister aux grandes surfaces (p. 130).~~

  Récit B
- [Original] : il suffit d'attendre que ce qu'on a semé **remonte à la surface** pour que la vérité surgisse

  [Modifié] : il suffit d'attendre que ce qu'on a semé **ait germé** pour que la vérité surgisse (p. 25).
- [Original] : Ces questions idiotes **refaisaient surface** dans l'esprit de Claude sans qu'il lui fût possible d'y répondre

  [Modifié] : Ces questions idiotes **jaillissaient** dans l'esprit de Claude sans qu'il lui fût possible d'y répondre (p. 115).

  Récit A/B
- les deux fonctionnaires se contacteraient, sans passer par la voie hiérarchique, dès que des éléments nouveaux feraient surface sur ce dossier (p. 62).

Avec ce relevé (et une fois supprimés les passages faisant référence aux grandes surfaces, en admettant que le terme « surface » y soit trop éloigné de sa valeur structuraliste), il est remarquable que sur onze occurrences, neuf concernent le récit A et seulement deux concernent le récit B, avec une occurrence commune aux deux récits. Même si cet aspect n'avait pas été anticipé en amont de l'écriture, il a semblé alors possible de souligner comment les deux personnages percevaient leur univers différemment. À cet effet, toutes les références à une « surface » ont été retirées du récit de Claude (hormis les passages communs aux deux récits). Les descriptions ainsi obtenues exposent un univers dans lequel le franchissement ne se fait plus sur un plan

spatial, mais plutôt temporel (avec les verbes *germer* et *jaillir*). Cet aspect a d'ailleurs été conservé parce qu'il s'intégrait bien avec l'évolution de ce personnage et avec sa disparition finale, là où le protagoniste du récit A ne parvient pas à quitter l'espace dans lequel il se trouve comme reclus. Bien entendu, ces corrections ne sont qu'un exemple de ce qu'il est possible de faire pour caractériser l'esthétique d'un roman, et le texte pourrait être relu et corrigé maintes et maintes fois afin d'en affiner l'aspect structurel, les délais dans lesquels ce travail a été accompli n'ayant pas permis d'opérer beaucoup d'autres modifications de ce genre.

Cet aspect du roman, parce qu'il ne s'appuie pas directement sur des ouvrages édités, mais traduit un choix diégétique concernant les personnages (la sensation d'enfermement et la volonté d'échapper à cet enfermement), illustre la part de subjectivité qu'il faut assumer lorsqu'il s'agit de déterminer ce qui entre dans l'éther conceptuel du récit et ce qui relève du substrat préexistant au roman. Devant l'impossibilité d'affirmer catégoriquement qu'un outil linguistique n'a jamais été utilisé en littérature, plutôt que de revendiquer des découvertes qui n'en sont probablement pas, le choix a été fait de s'appuyer sur la réflexion en amont de l'écriture. Cette approche, à défaut d'être idéale, permet de dissocier ce qui relève d'une volonté d'exprimer une certaine vision du monde de ce qui relève de la construction référentielle perceptible ou reconnue dans des textes antérieurs.

2.1.3.2. Le flux de conscience

Toujours dans le cadre d'une tentative d'expression de l'indicible, mais cette fois en s'appuyant sur l'empathie susceptible d'être ressentie pendant la lecture du roman, la représentation du flux de conscience doit aussi laisser ressentir ce qui apparaît à la limite de cette conscience. Cette approche a déjà été envisagée en littérature, et elle se

trouve donc abordée plus précisément dans le cadre de substrat préexistant au roman[50], mais à ce stade de la réflexion, il est important de signaler qu'elle peut s'appliquer à plusieurs échelles en fonction des matériaux linguistiques trouvés dans le cadre de l'univers du récit (autrement dit, dans le cadre de sa construction référentielle), et qui peuvent relever de la syntaxe, du scénario ou de la narration propres au roman. À ce stade de la réflexion, alors qu'il est encore question de l'éther conceptuel du récit, la question était de déterminer dans quelle mesure il était possible d'imaginer des matériaux linguistiques susceptibles de traduire une notion d'inconscience à travers le texte ; ce sujet, particulièrement vaste, pouvant être abordé sous l'angle de l'intertextualité [51] (en faisant apparaître les textes qui avaient pu influencer les personnages), mais aussi sous celui de la perception de leur univers (comme dans le chapitre précédent) ou celui de la polysémie[52], déjà très exploitée en littérature.

2.1.4. La poétique d'une diégèse comme poétique de l'indicible

La notion de construction référentielle permet donc d'envisager la diégèse du roman non seulement comme le support d'un univers cohérent, mais aussi comme le vecteur d'une ambiance à transmettre au lecteur dans une perspective de réception. Parce qu'elle pose des questions esthétiques, axiologiques ou philosophiques en amont du texte, la réflexion qui porte sur cette construction référentielle s'inscrit dans l'éther conceptuel du récit ; pour autant, les questions posées et les choix établis en guise de réponse devront être pris en compte au moment de l'écriture, que ce soit à travers la diégèse qui aboutit à l'élaboration du texte ou lors de l'élaboration de l'intrigue et des différentes relectures destinées à harmoniser le contenu du roman. Que ce soit par souci

[50] cf. Le substrat préexistant au roman — § 1.2.1.2.1. Les tropismes, p. 136.
[51] cf. L'éther conceptuel du récit – § 2.1.2. Le temps, p. 40.
[52] cf. Le substrat préexistant au roman — § 2.3. La polysémie, p. 155.

de cohérence ou pour jouer sur des effets de parallélisme ou de contraste, la construction référentielle et le scénario gagnent donc à se construire concomitamment.

Dans le cas du roman qui compose ce travail, parce qu'il s'attache à traiter de l'indicible, la question du sous-genre romanesque dans lequel il pouvait s'inscrire poussait à s'appuyer sur un équilibre entre le réalisme et l'antiréalisme – sans aller jusqu'au merveilleux, une construction référentielle symboliste permettait de dépayser le lecteur et s'accordait avec cette intrigue qui bascule du côté du fantastique. Il s'agit, grâce à cet équilibre, de présenter un contenu qui relève du questionnement et de l'exposition d'une ignorance, tout en évitant de donner au texte un aspect trop démonstratif ou au contraire trop hermétique. Là aussi, l'aspect subjectif de la démarche ne doit pas être un frein à la réflexion. La subjectivité, au contraire, peut être à la fois assumée et combattue pour faire avancer cette réflexion : assumée par les choix qu'elle implique, combattue par la recherche d'une problématisation de ces choix. Par exemple, parmi les options possibles pour chercher cet équilibre entre le questionnement et l'exposition d'une ignorance, le choix d'une construction référentielle réaliste avec une intrigue finalement impossible pouvait s'opposer à celui d'une intrigue réaliste dans un univers déréalisant. On retrouve là des sous-genres déjà connus : du côté de la diégèse réaliste, le roman policier contemporain, parce qu'il permet de « moduler au maximum les deux aspirations auxquelles le polar répondait, l'exigence réaliste et l'impulsion de l'imaginaire[53] », et du côté de la diégèse déréalisante, le roman de science-fiction, le roman fantastique ou le roman merveilleux.

L'inscription du récit qui compose ce travail dans le sous-genre du roman policier a donc été établie lors de la réflexion sur l'éther conceptuel du récit, d'abord parce que

---

[53] Maxime Decout, « Le roman policier : une machine à imagination », *Littérature*, vol. 190 / 2, 2018, p. 21 à 34, p. 27.

ce choix s'intègre bien au thème de l'absence précédemment évoqué[54], mais aussi parce que cette absence permet d'aborder l'indicible tout au long du scénario. Pour autant, les caractéristiques de ce sous-genre – qui ont dû être prises en compte lors de l'écriture –, parce qu'elles font partie de ce qui peut être attendu dans une perspective de déjà-là littéraire plutôt que de ce qui peut être imaginé *ex nihilo* dans une démarche de création, se trouvent abordées dans ce travail lorsqu'il est question du substrat préexistant au roman[55].

2.2. La littérarité dans le cadre de la réception du texte

À ce stade, le roman prend l'allure d'une enquête, mais il reste encore à en déterminer nombre d'autres aspects. Pour des soucis de cohérence, mais aussi parce que la conception même de la littérarité qui découle de cette réflexion ne sera pas sans conséquence sur la façon dont le texte va représenter le monde, la réflexion sur l'éther conceptuel du récit gagne à être menée de front avec sa scénarisation. Sur un plan méthodologique, il faut préciser que ce travail se trouve exposé dans ce mémoire avec une chronologie différente de celle dans laquelle il a été conçu. Les nombreux retours et les projections qui ont parsemé cette étude n'auraient pu s'exprimer qu'à travers un journal s'il s'était agi d'en apprécier l'évolution, mais ce mode de transcription aurait nui à toute tentative de synthèse. Certains aspects du texte, qui auraient pu être anticipés en amont de l'écriture mais qui ne se sont révélés qu'ensuite, sont donc inclus dans cette réflexion sur l'éther conceptuel du récit, avec la possibilité de mentionner cette découverte *a posteriori* chaque fois que cela se justifie sur le plan de la réflexion ou de la

[54] cf. L'éther conceptuel du récit – § 2.1.1. Les personnages, p. 33.
[55] cf. Le substrat préexistant au roman — § 1.1.1. La trame initiale, p. 109.

méthodologie – ce fut le cas par exemple, lors de la réflexion qui portait sur l'esthétique du franchissement[56].

Quoi qu'il en soit, il est important de se positionner le plus précisément possible sur la question de la littérarité et de son expression avant même de commencer à écrire, tout en gardant à l'esprit que si cette première réflexion se situe en amont du texte, le travail de recherche-création permet d'anticiper (ou de tenter d'anticiper) l'acte de lecture pour la mener dans une perspective de réception plutôt que dans une perspective exclusivement critique. La réflexion sur le fondement de la littérarité doit aussi permettre d'élargir la notion de diégèse en portant sur des éléments dont le texte se veut le vecteur tout en s'abstenant de les faire apparaître de façon explicite. Cette question de l'exposé et du non-exposé rejoint alors celle de l'indicible et de la littérarité dans la mesure où cette dernière permet d'intégrer au roman plusieurs aspects de l'énonciation qui ne seront pas dispensés comme des informations. Elle s'appuie enfin sur un arrière-texte qui, tel qu'il est défini par Alain Trouvé, sert de base à ce travail.

> [L'arrière-texte] renvoie aux notions de latence (ce qui relève d'un arrière-plan plus ou moins occulté par la mémoire), de présupposés culturels (ce qui informe notre discours souvent à notre insu), [et] d'étayage d'un texte sur un vécu (auctorial ou lectoral) […] La composante spatiale du mot permet aussi d'intégrer les dimensions sensorielles, extratextuelles, du vécu, expériences mobilisées quand la littérature nous donne à voir et à entendre, ouvrant notre univers personnel sur d'autres univers intérieurs[57].

Cette définition de l'arrière-texte est d'autant plus précieuse qu'elle permet d'envisager plusieurs pistes. Non sans reprendre les notions de construction référentielle (à travers « [l'ouverture de] notre univers personnel sur d'autres univers intérieurs ») ou de substrat préexistant au roman (à travers les « présupposés culturels »), elle confirme

[56] cf. L'éther conceptuel du récit – 2.1.3.1. Une esthétique du franchissement, p. 48.
[57] Alain Trouvé, « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique*, vol. 164 / 4, 2010, p. 495 à 509, p. 495.

l'idée selon laquelle un roman s'appuie sur des attentes qu'il est possible d'anticiper ou de susciter, elle suggère aussi la possibilité d'une littérature capable d'agir sur le lecteur, ne serait-ce qu'en lui permettant de prendre conscience de différents « univers intérieurs », ces deux approches n'étant envisageables que dans une perspective de réception du texte.

2.2.1. L'empathie

Pour penser la littérarité à travers la perspective de réception d'un texte, une approche prometteuse (le terme semblait peu adapté dans le cadre de la synthèse d'un travail de recherche, mais il semble pertinent d'y recourir ici puisque ce présent travail s'appuie en grande partie sur l'expérimentation) consistait à s'appuyer sur la notion d'empathie, notion qui devient réflexive dans la mesure où la recherche de la façon dont le texte va susciter l'empathie chez le lecteur passe par une recherche d'empathie avec ce lecteur potentiel.

Puisque la réflexion se situe encore au niveau de l'éther conceptuel du récit, il s'agit de chercher des outils linguistiques susceptibles de communiquer au lecteur des émotions ou des sensations en partant des effets envisagés ou en cherchant à faire ressentir certaines caractéristiques de la construction référentielle du roman. D'un point de vue méthodologique, une première façon d'envisager l'empathie consistait à chercher comment il était possible de retranscrire, sur le plan du langage, les aspects de la construction référentielle qui traduisent la façon dont les personnages envisagent leur univers tout au long du roman, tout en s'intéressant plus particulièrement aux affects ressentis lors de la lecture. Parallèlement, puisqu'il n'était pas question ici de s'appuyer directement sur d'autres œuvres établies pour en retrouver les outils ou matériaux linguistiques, mais d'expérimenter en quoi certains aspects de cette construction

référentielle pouvaient être exprimés en termes linguistiques, il devenait possible de s'intéresser à plusieurs aspects du langage susceptibles d'échapper au champ d'études exclusivement littéraire. Dans ce contexte, s'intéresser au langage en s'extrayant du champ littéraire permettait à la fois d'envisager l'écriture dans une perspective pluridisciplinaire et de s'intéresser à des faits langagiers liés à l'usage ou à l'oralité, ce qui n'est pas sans faire écho à la notion de « registre de littérarité » tel que Georges Molinié la met au jour.

> Ces conditionnements matériels et formels de l'art littéraire sont forcément des faits langagiers, des déterminations langagières saisies dans le fonctionnement d'un régime particulier des fonctionnements généraux du langage, le régime de littérarité[58].

Il convient alors d'exposer ces faits langagiers dans le cadre de la recherche d'empathie s'intégrant dans l'esthétique du roman qui compose ce travail.

2.2.1.1. Les tiroirs verbaux

Parmi les questions qui se sont posées dans le cadre de la définition d'un registre de littérarité et dans celui d'une réflexion sur l'empathie, celle des tiroirs verbaux s'est imposée avant même que la première ligne du roman qui compose ce travail soit écrite. En effet, il a été facilement établi qu'un système temporel au passé permettait d'écrire avec un maximum de souplesse (par exemple, en recourant au présent de narration et en lui conférant un aspect suffisamment insolite pour créer un effet spécifique[59]), que ce système temporel au passé permettait d'intégrer à la narration un jeu sur le point de vue des personnages (avec, par exemple, l'emploi du passé composé grâce auquel « le

[58] Georges Molinié, « Conclusion » in *La Stylistique*, 2e éd, Paris, Presses universitaires de France, 2014, Coll. Quadrige (manuels : littérature-linguistique), p. 201 à 208, p. 202.
[59] cf. Le substrat préexistant au roman — § 2.1.1. L'emploi du présent, p. 143.

locuteur évoque des faits passés en les reliant à son énonciation[60] ») et qu'il semblait naturel d'y recourir dans la mesure où « tout récit littéraire est récit d'événements, d'actions passées, d'un passé, éventuellement explicitement daté[61] ». Mais en partant de ce système temporel au passé, la question de savoir quel tiroir verbal était le plus à même de susciter l'empathie du lecteur restait entière lorsqu'elle se trouvait posée dans une esthétique de réception.

2.2.1.1.1. Le passé simple et le passé composé

En effet, entre la « proximité psychologique[62] » retranscrite par le passé composé et la spécialisation pour « la narration pure[63] » du passé simple, plutôt que de trancher pour satisfaire tel ou tel type de lecteur, l'approche expérimentale de ce présent travail rendait plus opportun un jeu sur la dualité de ces tiroirs verbaux, d'autant qu'à cet effet, il était possible de s'appuyer sur la dualité des personnages et sur l'équilibre supposé en découler. La recherche de l'empathie, objectif envisagé dans le cadre de la réception du texte, s'associe alors à une volonté d'exploiter la richesse de la langue telle qu'elle se trouve envisagée dans le cadre de la création de ce même texte.

En présentant deux personnages qui cherchent à résoudre la même intrigue avec deux approches, deux perceptions du monde, différentes, le roman finit par jouer d'un contraste que souligne l'usage grammatical des deux tiroirs verbaux. Dans ce contexte, le fil narratif relatant les événements vécus par le personnage le plus distant se trouve rédigé au passé simple, sur le mode du récit, tandis que celui qui relate les événements vécus par le personnage le plus intuitif est rédigé au passé composé pour retrouver la

[60] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, 5e éd., Presses universitaires de France, 2014, 1107 p., Coll. Quadrige (manuels), p. 536.
[61] Jean Bessière, « Le lieu de l'œuvre », in *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, Coll. L'Interrogation philosophique, p. 10 à 60, p. 28.
[62] Paul Imbs, « Le passé composé » in *L'Emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, C. Klincksieck, 1960, Coll. Bibliothèque française et romane (série A, manuels et études linguistiques), p.100 à 106, p. 103.
[63] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *op.cit.*, p. 538.

proximité du discours (ou autrement dit « le ton du récit parlé[64] »). Ce contraste se veut porteur de sens en lui-même dans la mesure où cette différence entre les deux personnages n'est pas explicitement exposée à titre d'information. Sur le plan esthétique, l'objectif n'est pas de contenter un grand nombre de lecteurs (d'autant qu'ils restent virtuels au moment de la rédaction du roman), mais bien d'exprimer deux visions du monde différentes à travers des matériaux linguistiques qui gagnent alors à se côtoyer au sein d'un même texte.

Récit A	**Récit B**
Elle **referma** le dossier puis **entortilla** doucement le ruban de tissu autour de l'agrafe métallique sertie sur le renfort épais et brillant de la pochette en plastique neuve. … tracé sur le vélin à l'encre de Chine, un message posé sur l'oreiller : « À mon pitoyable frère ». La juge n'avait plus qu'à attendre, attendre que la police fasse son travail, tout en espérant que des preuves ou des faisceaux d'indices refassent surface grâce à un fonctionnaire zélé…	La porte poussée par le neveu du disparu **s'est ouverte** en grinçant. Le geste était raide, mécanique. L'homme **a repris** son souffle après avoir monté les trois étages de ce petit immeuble du centre-ville sans ascenseur et à la limite de l'insalubrité. L'humidité avait fait se décoller le papier peint dans le hall d'entrée et des traces de moisissures courraient sur les plafonds au-dessus des boîtes aux lettres. Sur le palier, il y **a eu** un moment d'hésitation gênant. L'officier de police judiciaire, Claude, restait en retrait. La perquisition avait été autorisée par la juge d'instruction, mais cela ne suffisait pas à dissiper une vague sensation de malaise.

Dans ces deux présentations, l'imparfait « présente les actions secondaires[65] » qui se juxtaposent à une succession d'actions principales. Ces dernières relèvent d'un registre différent en fonction des protagonistes.

Lorsque les deux personnages se rencontrent, le contraste entre passé composé et passé simple peut alors être traité d'une manière plus originale et plus en adéquation avec la volonté d'anticiper les sensations procurées au lecteur. Dans ce cadre, pour

---

[64] Mats Forsgren, « L'Emploi du passé simple dans la langue d'aujourd'hui », in *La Ligne claire : de la linguistique à la grammaire : mélanges offerts à Marc Wilmet à l'occasion de son 60e anniversaire*, Paris ; Bruxelles, Duculot, cop., 1998, Coll. Champs linguistiques. Recueils, p. 199 à 208, p. 202.
[65] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *op.cit.*, p. 541.

réfléchir à des matériaux linguistiques et à des usages originaux susceptibles de donner un sens au contraste existant entre ces deux tiroirs verbaux, ce n'est pas un ouvrage de grammaire ou de stylistique qui a servi de support à la réflexion, mais un article[66] rédigé par une linguiste qui s'intéressait à l'emploi du passé simple dans les rapports de stage, article qui s'avère pertinent lorsqu'il s'agit de prendre en compte les présupposés d'un lecteur moderne potentiel.

Dans cet article, le passé simple, lorsqu'il est employé de concert avec le passé composé, est décrit comme un tiroir verbal qui « restitue une singularité actancielle [et qui exprime] la dramatisation[67]. » Dans le cadre du roman, si le tiroir verbal employé au sein de chaque fil narratif se trouve associé au personnage agissant dans le récit, la rencontre des deux personnages se trouve alors dramatisée par la concomitance des deux tiroirs verbaux.

[66] Isabelle Laborde-Milaa, « Le passé simple dans des rapports de stage : tentatives d'explication », *Le Français aujourd'hui*, vol. 139 / 4, 2002, p. 97 à 106.
[67] *Ibid*., p. 103.

Le bureau de la juge d'instruction ressemblait à celui d'un proviseur, cet endroit austère, sombre et sans fioritures, où l'on **entre** que pour se faire réprimander, une place à éviter. Et pourtant, la juge Sandra Renaud avait tout fait pour mettre son hôte à l'aise. Un Thermos de café était posé sur un plateau en plastique qui faisait tache sur le bureau en bois précieux, et la magistrate était descendue chercher Claude à l'accueil en bas du tribunal. Maintenant que les deux fonctionnaires pouvaient discuter tranquillement, Claude, immobile sur sa chaise, regardait passer les nuages à travers la fenêtre en attendant que la juge prenne l'initiative.

~~Code de procédure pénale — Article. D. 34~~
~~L'officier de police judiciaire chargé de l'exécution d'une commission rogatoire tient le magistrat commettant informé de son activité.~~
~~Il lui réfère sans délai des difficultés qui viendraient à se présenter et sollicite ses instructions.~~

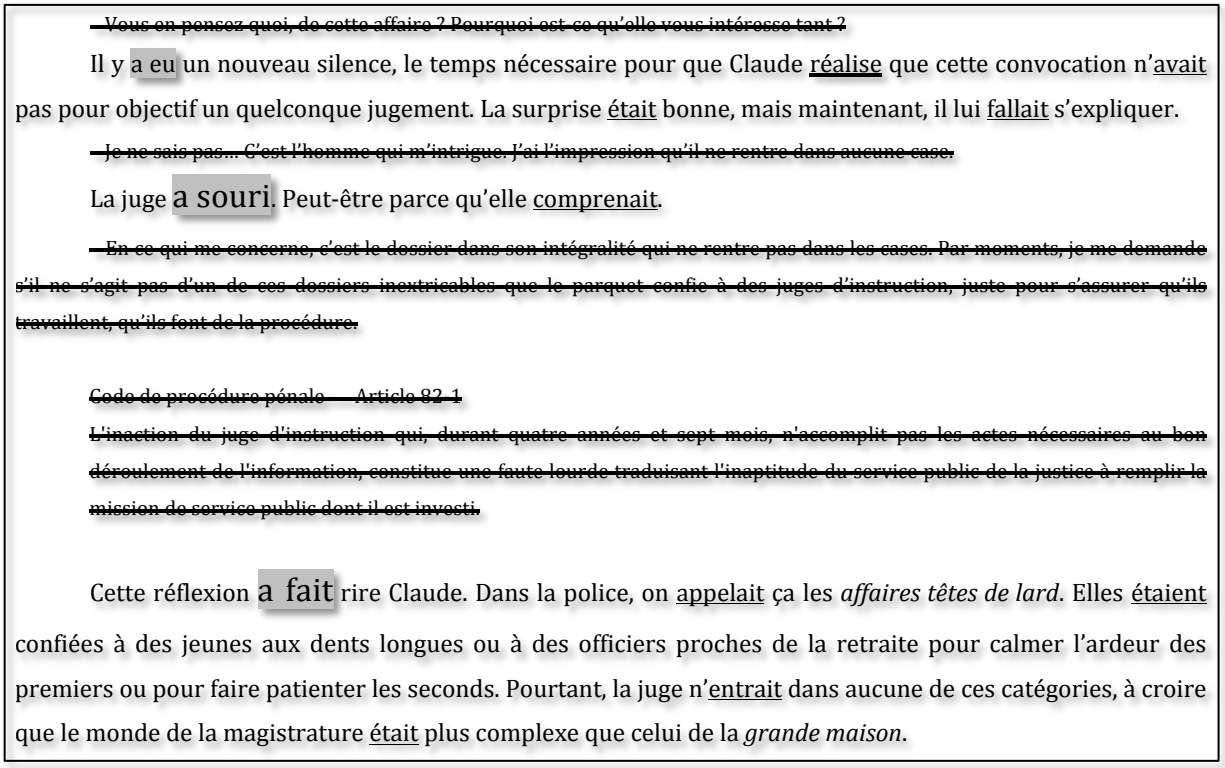
Parmi toutes ses enquêtes en cours, il n'était pas impossible d'en avoir négligé une, ou d'avoir oublié quelques comptes-rendus, anodins au moment des faits mais devenus cruciaux au fil du temps. Sans connaître les raisons de cette convocation, et malgré tout le dégoût que cela lui inspirait, il s'agissait pour Claude, le temps de cet entretien, de penser, de réagir et de s'exprimer comme un policier normal, comme un *flic* ; ne pas choquer, ne pas surprendre, d'autant que le fait d'avoir à se justifier devant un magistrat plutôt que devant sa hiérarchie lui donnait bon espoir de s'en sortir. Les gens qui **prennent** plaisir à punir **apprécient** généralement de s'adresser aux supérieurs directs de leurs victimes, pour donner le plus de poids possible à leurs réprimandes.

~~— Vous vous doutez bien que si je vous ai demandé de venir, ce n'est pas pour discuter de la pluie ou du beau temps…~~

La juge avait parlé. Il y EUT un long moment de silence et de gêne pendant lequel Claude s'est demandé si tous ces efforts n'étaient pas destinés à lui faire baisser sa garde avant de l'abreuver de reproches. La magistrate n'avait aucune raison de douter de son autorité, mais certains adultes **aiment** pousser à l'extrême le contrôle qu'ils **ont** sur les choses, le pouvoir qu'ils **ont** sur les gens. On n'**est** jamais trop prudent. Claude a continué de se taire.

Dans cette ébauche du chapitre XIII, les tiroirs verbaux ont été typographiquement marqués (hormis dans les réminiscences et les discours directs qui ont été barrés). Le décor est d'abord décrit principalement à l'imparfait et sans qu'aucune action mentionnée n'appelle à recourir au passé simple (en petites minuscules) ou au passé composé (surligné en gris). Ce n'est qu'après que le lecteur est conscient de se trouver en face des deux protagonistes que la narration s'appuie sur le contraste entre les tiroirs verbaux pour illustrer les actions de l'un ou de l'autre des personnages. De la sorte, parce qu'à ce stade du roman, on suppose le lecteur habitué à cette caractérisation et que cette dernière est devenue susceptible de contaminer le reste du texte, tout ce qui

relève de l'impersonnel se trouve imputé à l'un deux personnages selon que le procès y est décrit au passé simple ou au passé composé. Par exemple, dans le dernier paragraphe : « La juge avait parlé. Il y EUT un long moment de silence et de gêne », le silence est implicitement imputé à la juge.



~~— Vous en pensez quoi, de cette affaire ? Pourquoi est-ce qu'elle vous intéresse tant ?~~

Il y a eu un nouveau silence, le temps nécessaire pour que Claude réalise que cette convocation n'avait pas pour objectif un quelconque jugement. La surprise était bonne, mais maintenant, il lui fallait s'expliquer.

~~— Je ne sais pas… C'est l'homme qui m'intrigue. J'ai l'impression qu'il ne rentre dans aucune case.~~

La juge a souri. Peut-être parce qu'elle comprenait.

~~— En ce qui me concerne, c'est le dossier dans son intégralité qui ne rentre pas dans les cases. Par moments, je me demande s'il ne s'agit pas d'un de ces dossiers inextricables que le parquet confie à des juges d'instruction, juste pour s'assurer qu'ils travaillent, qu'ils font de la procédure.~~

~~Code de procédure pénale — Article 82-1~~
~~L'inaction du juge d'instruction qui, durant quatre années et sept mois, n'accomplit pas les actes nécessaires au bon déroulement de l'information, constitue une faute lourde traduisant l'inaptitude du service public de la justice à remplir la mission de service public dont il est investi.~~

Cette réflexion a fait rire Claude. Dans la police, on appelait ça les *affaires têtes de lard*. Elles étaient confiées à des jeunes aux dents longues ou à des officiers proches de la retraite pour calmer l'ardeur des premiers ou pour faire patienter les seconds. Pourtant, la juge n'entrait dans aucune de ces catégories, à croire que le monde de la magistrature était plus complexe que celui de la *grande maison*.

La suite de ce chapitre, toujours à l'état d'ébauche au moment où cette réflexion est menée, est censée rendre compte d'un moment de complicité entre les deux personnages. En plus de l'expression de cette complicité dans le texte, le recours au passé composé les place en situation d'égalité lorsqu'il est employé pour décrire les actions, puis les conséquences de ces actions, effectuées par le personnage habituellement associé au passé simple (comme avec : « la juge a souri »). Parallèlement, l'effet d'écho entre « Il y EUT un long moment de silence » et « Il y a eu un nouveau silence » place les personnages en situation d'isolement et d'égalité quant aux difficultés rencontrées pour se confier l'un à l'autre.

qu'à résister dès qu'on lui **adresse** la parole, à encaisser les coups. Claude a senti sa gorge se nouer. Pendant les quelques secondes que cela a duré, la juge a fait semblant de ne pas s'en rendre compte.

~~— Ce n'est pas grave… J'ai demandé au technicien de vous mettre en copie des éléments récupérés sur l'ordinateur de la boucherie-charcuterie. Vous avez reçu son message ?~~

Claude a repris son souffle et a souri pour remercier la magistrate d'avoir changé de conversation. Le

Un deuxième moment de complicité s'appuie sur le même procédé, lorsque devant la gêne du personnage qui lui est subordonné, le personnage hiérarchiquement plus élevé agit au passé composé et permet à son interlocuteur de reprendre la conversation.

Mais cette offre n'EUT pas l'effet escompté. Réticente, la magistrate n'OSA pas refuser catégoriquement. Elle se CONTENTA de demander si certains éléments méritaient tout particulièrement d'être portés à sa connaissance. Malgré sa volonté de partager un maximum d'informations, Claude a dû se rendre à l'évidence : dans l'état actuel des choses, aucune piste n'était susceptible de mener directement à Corentin Lambert, ni d'expliquer comment il avait disparu.

~~— À un moment, j'ai eu de l'espoir avec le bloc-notes trouvé dans le bureau. Les pages avaient été arrachées au fur et à mesure, si bien qu'il était vierge, et je ne m'en suis rendu compte qu'au commissariat. Alors je n'y croyais pas trop, mais je trouvais amusant de poser un papier sur la page du dessus et de griffonner au crayon pour lire la dernière chose qui avait été écrite…~~

~~— Et alors ?~~

~~— Je n'y avais pas pensé, mais les notes doivent marquer le papier sur plusieurs épaisseurs. Corentin Lambert appuyait peut-être comme un forcené sur son stylo. Le résultat n'était qu'un imbroglio de lettres entrelacées et à peine lisibles.~~

Il y EUT un petit regard sympathique de la part de la juge, quelque chose qui ***aurait*** pu vouloir dire *bien tenté, peut-être que tu auras plus de chance la prochaine fois*, mais qui se LIMITA à un signe de connivence. Puis

Le passage se termine par un rétablissement de l'inégalité qui laisse supposer une nouvelle rencontre. Il s'agit alors de souligner, par la disparité des tiroirs verbaux, une forme de condescendance supposée perceptible sur le plan du *logos*. À ce stade de l'écriture et même si le scénario n'est pas encore rédigé dans son intégralité, il devient évident qu'une prochaine, et peut-être ultime, rencontre doit avoir lieu pour aboutir à une situation d'égalité, ou pour prendre acte de ce déséquilibre définitivement. C'est en effet au cours de l'élaboration du scénario que cette recherche d'équilibre a été envisagée comme porteuse de sens si elle pouvait avoir des conséquences à l'issue de l'enquête.

Cette association entre les tiroirs verbaux et les états d'esprit exposés au cours du texte (récit dramatisé du passé simple contre proximité psychologique du passé composé) permet à la fois de caractériser les personnages du roman et de faire ressentir leurs états d'esprit comme deux façons d'envisager le monde qui les entoure. Dans ce contexte, cette double association permet aussi, par des emplois insolites, d'exprimer des glissements dans cette perception du monde, comme avec la proposition : « la juge a fait semblant de ne pas s'en rendre compte (p. 61) » dans laquelle l'émotion prend le dessus avec d'autant plus de force qu'elle est inhabituelle ; de même avec le passage : « sa relecture lui permit d'oublier provisoirement sa crise matinale (p. 48) » qui, dans le cas de Claude, permet au personnage de surmonter ses émotions en se rapprochant du monde du récit. C'est donc par un recours insolite à certains matériaux linguistiques qu'il est envisagé d'amener un surplus de sens propre à susciter l'empathie ou à exprimer l'indicible dans un contexte de littérarité, dans la mesure où la façon d'envisager le monde se trouve modifiée alors que cette modification échappe au caractère explicite du récit.

Notons que cette notion d'insolite reste jusqu'à présent peu appréhendée par la critique à l'échelle intratextuelle. Elle n'est, le plus souvent, appliquée qu'à l'œuvre (on parle alors d'un roman ou d'un récit insolite). En raison de cette rareté, une telle façon d'envisager la littérarité – lorsque l'exception syntaxique au sein d'un même texte est appréhendée comme vectrice d'un surplus de sens dans le cadre d'un exercice dialogique – ne s'appuie qu'exceptionnellement sur le substrat préexistant au roman. Il faut néanmoins signaler quelques exceptions, comme la dramatisation liée à l'usage du présent de narration[68], dans la mesure où cet usage a déjà été largement théorisé.

---

[68] cf. Le substrat préexistant au roman — § 2.1.1. L'emploi du présent, p. 143.

Lors de la conception du roman rédigé de concert avec ce travail de recherche, l'attention portée à ces matériaux linguistiques devait donc être suffisamment poussée au début du texte pour mettre en place une routine de lecture, faire en sorte que la syntaxe devienne significative sans pour autant relever d'un registre plus élevé. La perturbation ultérieure de cette routine se veut alors porteuse de sens avec d'autant plus de force que les matériaux linguistiques ont été intériorisés. C'est à la fin du roman que ce recours à l'insolite est supposé être le plus efficace. Il faut aussi préciser que ces notions de fin ou de début de roman doivent être appréhendées dans une perspective de réception ; l'ordre de rédaction des scènes qui constituent le roman n'est pas le même que celui dans lequel elles se trouvent exposées.

Ainsi, dans les dernières pages du chapitre XXXV, quand seule la présence de la magistrate est avérée, aucun procès au passé composé n'est attendu. Ce tiroir verbal est pourtant utilisé dans les propositions suivantes.

- Après ce cri lancé au milieu des bois, seul un silence grouillant de vie **a troublé** la magistrate (p. 148).
- L'idée de rire lui **est venue** d'on ne sait où (p. 148)
- Seuls son fils, Corentin Lambert et l'officier de police, Claude, dont elle ne fut jamais capable de déterminer s'il s'agissait d'un homme ou d'une femme, **sont sortis** des limbes de sa mémoire (p. 149).
- Au-dessus d'elle, quelques oiseaux **se sont mis** à chanter (p. 149).
- les photographies **ont remplacé** les images du vivant en mouvement (p. 150).
- Cette pensée **a réjoui** Sandra au moment où elle atteignit le sommet du mont (p. 150).
- Sandra **s**'y **est assise** et, lasse, regarda les quelques inscriptions faites au canif sur les striures. À côté d'un petit oiseau, gravé maladroitement, elle y **a lu** : « et j'**ai scruté** tout ce que nul ne peut en rien imaginer. » (p. 150)

Le passé composé peut alors être perçu comme un marqueur de la proximité psychologique des procès décrits, dénotant l'humanisation du personnage de la juge, mais il peut aussi être considéré comme révélateur de la présence du second personnage, présence diffuse dans le texte et soulignée par plusieurs indices comme

l'oiseau et le « j'ai scruté » quoi que rédigé au discours direct. En effet, l'oiseau apparaît comme un indice récurrent de l'entremêlement des disparus et des présents (de l'invisible et du visible) ; quant au « j'ai scruté » tiré d'un poème de Guillaume Apollinaire, il reprend à la fois le thème du poète voyant et celui de l'intertextualité envisagée à travers les éléments susceptibles d'interférer avec le récit. Dans ce contexte, notons que seul le procès personnifié au passé composé « s'y est assise » a pour agent la juge. Sur un plan structurel, la magistrate rejoint le second personnage en abandonnant sa position debout et en s'astreignant à une certaine immobilité, mais cette appréciation reste difficilement accessible au lecteur dans la mesure où cette position n'est évoquée que plusieurs pages auparavant. On retrouve dans cette hypothèse la notion de latence telle qu'elle a été envisagée dans le cadre de l'arrière-texte, et celle de littérarité[69] comme effet des échanges établis entre le texte et le lecteur alors que cette latence se trouve plus ou moins compromise par l'effort de mémoire requis.

Parallèlement, le personnage psychologiquement lié au texte finit par s'en détacher, et ce détachement apparaît à travers le recours au passé simple comme une anomalie.

- Claude **revit** le visage de Camille en imagination (p. 115).
- Une fois acquise la sensation d'être là où il fallait, il y **eut** un regard jeté vers le ciel, avant de s'asseoir sur quelques vestiges d'un petit pan de mur (p. 145)
- Les yeux fermés, une petite lueur rougeoyante lui **apparut** en scintillant quelque part dans son imagination (p. 146)
- Cette idée même du soleil qui cédait la place aux ténèbres a fait tressaillir Claude et son premier réflexe, idiot, **fut** de mettre la main sur son arme (p. 146).
- Après la flamme qui **suivit** le coup de feu et qui **embrasa** la transe où Claude avait échoué, la porte était ouverte (p. 147).

L'objectif est de donner à ce personnage supposé susciter l'émotion une dimension nouvelle liée au récit. La distance ainsi marquée peut évoquer une forme de sagesse

[69] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2. La littérarité dans le cadre de la réception du texte, p. 53.

dans le dépassement de l'implication psychologique du personnage, mais elle prépare surtout à la fin du roman, quand ce personnage rejoint le disparu et quitte l'univers référentiel du roman pour se fondre dans le texte.

2.2.1.1.2. Le futur et le conditionnel

Dans cette même perspective qui consiste à la fois à dissocier les deux personnages et les deux visions du monde qui leur sont associées, les tiroirs verbaux exprimant la projection dans le futur ont aussi été envisagés pour obtenir un surplus de sens à travers l'énonciation propre au roman.

Une première réflexion, axée sur la concordance des temps, ne permettait pas de trancher sur une éventuelle forme spécifique qui pouvait être associée à chaque personnage, d'autant qu'à l'indicatif, « les relations du verbe d'une proposition avec le verbe principal ne diffèrent aucunement de celles qui unissent les verbes se trouvant dans des phrases successives[70]. » Les deux récits se faisant au passé, le conditionnel dans sa valeur temporelle (lorsqu'il « exprime l'avenir par rapport au passé[71] ») comme dans ses valeurs modales (conditionnel « potentiel et irréel [et] conditionnel sans condition[72] » appelé aussi « conditionnel épistémique[73] ») pouvait s'appliquer sans restriction. Le futur simple, quant à lui, pouvait s'employer naturellement, dans sa valeur temporelle, « en corrélation avec un temps du passé ; […] mais l'événement au futur est alors nécessairement situé après le point d'énonciation[74] » alors qu'une réflexion s'imposait sur ses valeurs modales. Ces dernières sont en effet nombreuses au

---

[70] Maurice Grevisse et André Goosse, *Le bon usage : grammaire française*, 15e éd., Bruxelles : [Paris], De Boeck-Duculot, 2011, 1666 p, p. 898.
[71] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *op. cit.*, p. 555.
[72] *Ibid.*, p. 558 et 560.
[73] Hans Kronning, « Polyphonie, médiation et modalisation : le cas du conditionnel épistémique », in *Dialogisme et Polyphonie: approches linguistiques: actes du colloque de Cerisy*, sous la dir. de Jacques Bres, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2005, Coll. Champs linguistiques. Recueils, p. 297 à 312, p. 297.
[74] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *op. cit.*, p. 550.

discours direct (futur injonctif, de promesse, prédictif, d'atténuation et d'indignation[75]), mais seul le futur de conjecture ou de supposition, souvent employé avec le verbe être, et par ailleurs « rare dans le discours oral courant[76] », semblait pouvoir s'intégrer à la narration, non sans laisser apparaître un changement de régime supposant alors une intervention du narrateur, voire un recours au style indirect libre dans le cadre de l'expression de la pensée d'un personnage dont la langue se trouverait alors particulièrement soignée.

Finalement, comme cet emploi modal du futur ne s'est pas avéré pertinent au cours des relectures, c'est sur la valeur temporelle de ce tiroir verbal que la réflexion a principalement été menée. À ce stade, et pour s'appuyer sur l'aspect expérimental de ce travail, il faut reprendre quelques passages du texte pour tenter d'observer en quoi ce choix du conditionnel ou du futur pouvait amener une sensation particulière au moment de la lecture, et un surplus de sens en fonction de l'adéquation de cette sensation avec la construction référentielle du roman ou avec le récit.

Récit A

- [Original] : tout en espérant que des preuves [...] refassent surface grâce à un fonctionnaire zélé capable de deviner de quoi l'instruction avait besoin, **parce qu'il serait** plus chanceux ou mieux inspiré, ou **parce qu'il aurait** l'expérience nécessaire pour sentir ce qui pouvait faire avancer l'enquête.
  [Modifié] : tout en espérant que des preuves [...] refassent surface grâce à un fonctionnaire zélé, fonctionnaire plus chanceux, mieux inspiré, ou suffisamment expérimenté pour sentir ce qui peut faire avancer l'enquête, pour deviner de quoi l'instruction a besoin (p. 5).
- [Original] : **Elle allait devoir** la suite de l'enquête de police pour aller plus loin.
  [Modifié] : **Elle devrait attendre** la suite de l'enquête de police pour aller plus loin (p. 6).
- [Original] : La juge rouvrit le dossier. **Elle n'aura** pas le temps de tout relire, mais elle avait la certitude d'être passée à côté de quelque chose.

[75] *Ibid*., p. 551 et 552.
[76] *Ibid*., p. 553.

[Modifié] : La juge rouvrit le dossier. **Elle n'aurait** pas le temps de tout relire, mais elle avait la certitude d'être passée à côté de quelque chose (p. 6).

- [Original] : il se fichait complètement de **ce que deviendraient** ses économies.
  [Modifié] : il se fichait complètement de **ce qu'allaient devenir** ses économies (p. 42).

Récit B

- [Original] : Une odeur de renfermé stagnait dans l'appartement. **Les volets étaient restés fermés, ça n'irait pas en s'arrangeant**. […] Le neveu a allumé la lumière sans chercher l'interrupteur. Il connaissait bien les lieux. **Il était venu souvent. Il reviendra peut-être.**
  [Modifié] : Une odeur de renfermé stagnait dans l'appartement. **Les volets étaient restés fermés. Ça n'ira pas en s'arrangeant.** […] Le neveu a allumé la lumière sans chercher l'interrupteur. Il connaissait bien les lieux. **Il était venu souvent. Il reviendra peut-être** (p. 8).
- Au moins, maintenant, **quand Claude entendra parler du dossier Lambert, la bibliothèque lui reviendra en mémoire, et autour d'elle, l'appartement et les deux témoins** (p. 10).

Sur le plan de la méthode, il est d'abord important de signaler que si le recours au futur s'est avéré plutôt intuitif lors de la rédaction du récit au passé composé, les spécificités du recours au conditionnel ont été le fruit de plusieurs relectures et de corrections dans le récit A. Dans ce contexte, il faut d'abord préciser que ce relevé porte principalement sur les premiers passages du roman parce qu'ils expriment une volonté d'instaurer une routine susceptible de s'imposer de manière plus mécanique au cours de l'écriture, que ce soit lors du premier jet (en fonction de la façon dont le matériau linguistique et ses conséquences sont déjà intériorisés) ou lors des relectures et corrections qui ont suivi. Parallèlement, le premier et le dernier exemple du récit A montrent en quoi la tentative d'accoutumer le lecteur se fait aussi par la spécialisation des outils linguistiques. En limitant au maximum les autres emplois du conditionnel, le conditionnel épistémique devient révélateur de la façon dont le personnage perçoit son univers. Par cet emploi modal plutôt que temporel du conditionnel, c'est un « refus du locuteur de prendre en

charge son énoncé[77] » qui est exprimé, au détriment d'une projection dans le futur. Ce conditionnel épistémique permettait par ailleurs d'évacuer la question du potentiel et de l'irréel (ce qui, dans le cas d'un récit non réaliste, semblait pertinent), non sans obliger à s'interroger sur un possible discours rapporté. En effet, par le refus de prise en charge de l'énoncé qu'il suppose, ce conditionnel interpelle à la fois sur la fausseté des procès décrits et sur le point de vue à travers lequel ils sont décrits[78]. Sur ces deux points, les ébauches initiales permettent d'envisager le texte dans sa genèse plutôt qu'à travers sa grammaire. Dans le récit A, si le premier exemple (avant modification) illustrait bien une tentative du personnage pour se projeter dans l'avenir (le « tout en espérant » avait d'ailleurs été rajouté concomitamment à la rédaction de ce chapitre, pour renforcer le lien avec le flux de conscience de ce personnage), les autres passages ébauchés, que ce soit par le recours à la périphrase « allait devoir » ou par l'emploi du futur, illustrent bien la valeur temporelle initialement envisagée pour les procès décrits.

Ainsi, les corrections ont eu pour objectif d'exprimer les deux aspects du conditionnel épistémique (ou conditionnel sans condition) que sont « le refus du locuteur de prendre en charge son énoncé [et] l'emprunt à autrui du contenu épistémique de [cet] énoncé[79] ». À ce stade, et en particulier dans les exemples de la page 6 du récit A (parce que le sujet en est aussi l'agent et le personnage principal), il s'agit, tout en restant dans un récit hétérodiégétique à la troisième personne, de placer le narrateur à une certaine distance. Le point de vue est envisagé concomitamment à la véracité du procès décrit. La question restante

> On peut apprécier cette notion de prise de distance du locuteur liée à l'emploi du conditionnel épistémique dans d'autres phrases courtes à la troisième personne, comme :
>
> *Il devrait faire attention*.
> *Il en aurait bien besoin*.
>
> voire, dans des phrases impersonnelles :
>
> *Il faudrait travailler plus*.

[77] Hans Kronning, *op. cit.*, p. 298.
[78] Hans Kronning, *op. cit.*, p. 300 et 302.
[79] Hans Kronning, *op. cit.*, p. 298.

consiste alors à chercher dans quelle mesure cette prise de distance du narrateur rapproche ou non le lecteur du personnage, si elle suscite chez lui l'empathie.

Pour tenter de répondre à cette question, il est possible de s'appuyer sur l'effet de contraste créé entre le récit A et le récit B (en précisant que dans ce dernier, la projection dans l'avenir se fait grâce au futur). Comme cela a été mentionné, sur le plan grammatical, c'est la valeur temporelle du futur qui est d'abord envisagée dans le récit B, l'événement décrit dans l'avenir se trouvant situé après le point d'énonciation. Ce constat amène deux remarques. D'abord, la partie du récit rédigée au passé composé, tout en se trouvant psychologiquement liée au point d'énonciation, lui est antérieure. La partie rédigée au futur s'en trouve donc chronologiquement éloignée : les deux repères temporels envisagés se trouvent de part et d'autre du point d'énonciation, d'où la sensation de rupture qui se fait sentir dans des passages comme : « Les volets étaient restés fermés. Ça n'ira pas en s'arrangeant (p. 8). » À cela, il faut ajouter que c'est par le contraste entre les deux récits que le futur, tel qu'il est employé dans le roman, peut endosser une telle valeur modale.

> Là où, par exemple, le conditionnel subordonne la réalisation des conséquences à une condition, le futur tend à faire « comme si » la part d'incertitude inhérente à toute projection dans l'avenir était minime, voire nulle[80].

Il s'agit donc bien d'une projection dans l'avenir à laquelle le lecteur est convié tout au long du roman, mais cette projection peut se trouver détachée du narrateur par l'expression d'une grande part d'incertitude (quand le conditionnel est employé – récit A) ou au contraire se détacher du personnage (quand le recours au futur situe

[80] Raphaël Micheli, « L'émotion étayée », in *Les Émotions dans les discours : modèle d'analyse et perspectives empiriques*, Bruxelles ; [Paris], De Boeck-Duculot, 2014, Coll. Champs linguistiques. Recherches, p. 105 à 133, p. 116.

l'événement après le point d'énonciation – récit B) tout en entraînant une réduction, voire une suppression de cette part d'incertitude.

C'est donc dans le récit du personnage psychologiquement lié aux procès décrits que la certitude est la plus affirmée (récit B : association du passé composé et du futur), mais cette affirmation ne se fait qu'au moment où le personnage s'efface et semble céder la place au narrateur avec l'emploi du futur, ce qui a entre autres pour objectif d'absoudre le texte de toute intention didactique. En d'autres termes, le roman n'a pas pour volonté de montrer que la perception *émotive* du monde est plus sûre ou plus exacte que sa perception *dramatique*.

Il s'agit au contraire, dans un texte supposé interroger la notion d'indicible, d'associer deux visions du monde pour y intégrer une dimension de transindividualité. Cette notion, telle que la définit Jean Bessière (c'est-à-dire comme « donnée symbolique, hors de tout dessin d'un ordre symbolique contraignant[81] »), devient un élément de la construction référentielle du roman en permettant au récit de se développer à travers les personnages qui deviennent des entités globalisantes. Le contraste entre les fils narratifs s'associe alors à l'équilibre recherché entre tous les personnages présents (parmi lesquels il faut compter le disparu et le narrateur) pour aboutir à un texte où la notion même de personnage est problématique.

Sur un plan méthodologique, il faut préciser que ces choix relèvent à la fois de la réflexion sur l'arrière-texte et de l'expérimentation. Par ailleurs, une fois établis, les outils linguistiques impliquent des corrections sur le texte (par exemple, conjuguer au conditionnel épistémique les procès décrits au futur), mais aussi des corrections sur la langue (par exemple, et dans la mesure du possible, supprimer les conditionnels qui ne

[81] Jean Bessière, « Paradigmes romanesques du contemporain — 2 : *anthropoïesis* et perspectives anthropologiques : de la tradition du roman au roman contemporain », in *Le Roman contemporain ou la problématicité du monde*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 215 à 262, p. 222.

sont pas épistémiques) afin d'élaborer une routine de lecture efficace. Une fois cette routine supposée acquise (et sur ce point, il semble difficile de se montrer catégorique et objectif tellement des facteurs inconnus au moment de la rédaction, comme la vitesse et le rythme de lecture, s'avèrent déterminants), des effets de glissements et de contre-emplois peuvent être envisagés.

Récit A

- L'idée de rire lui est venue d'on ne sait où, rire à gorge déployée pour imposer sa présence à tout ce qui vit alentour, pour certifier que rien ne nous fait peur et que l'**on ne s'arrêtera pas** (p. 148).
- Tant qu'elle montait vers le sommet, **elle ne renoncerait pas** (p. 148).

Récit B

- Si Camille n'était pas le pitoyable frère de Corentin Lambert, **il aurait fait un frère parfait** (p. 115).
- ou depuis plus longtemps, comment **pourrions-nous savoir** ? (p. 145)

Ces anomalies permettent de souligner l'évolution possible des personnages à travers un glissement. Dans le récit A, la projection dans le futur devient accessible à la juge. Même si le « on ne s'arrêtera pas » est immédiatement suivi d'un oubli de l'idée qui en est à l'origine (« avant qu'elle n'eût pris corps, cette idée lui sortit de la tête »), le conditionnel temporel qui suit (« Tant qu'elle montait vers le sommet, elle ne renoncerait pas. ») annonce aussi sa persévérance par la prise en charge de l'énoncé. Dans le récit B, l'irréel finit par être envisageable après la rencontre de ce « frère parfait », et la projection dans le futur devient même partageable avec le lecteur à travers la question « comment pourrions-nous savoir ? » dans laquelle il se trouve englobé.

2.2.1.1.3. Le présent

Si une partie de l'utilisation du présent dans le roman relève de l'emploi bien établi et théorisé du présent de narration[82], un autre recours à ce tiroir verbal, spécifique au récit envisagé dès le début de l'écriture, relève pour sa part de l'éther conceptuel du récit.

En effet, dès le début de l'élaboration du scénario, il a été envisagé d'utiliser le présent pour décrire les procès qui, dans le récit au passé simple et lorsqu'ils ne relèvent pas du discours direct, succèdent à un déplacement exprimant un franchissement symbolique, un passage dans un autre monde, même si ce présent peut aussi se justifier par son emploi de présent gnomique. Parallèlement, dans le récit dominé par le passé composé, en plus des usages grammaticaux usuels et reconnus (« présents *déictique*, *historique*, *aoristique*, *gnomique ;* présents *d'énonciation*, *de narration*, *de définition*, *de scénario*, *de reportage*, *de résumé ;* présents *des blagues*, *des didascalies*, *des procédures*[83] *»*) ce tiroir verbal a été envisagé dans le cadre des descriptions du personnage absent.

Récit A

- Après ces quelques secondes d'égarement, elle se retrouva dans un monde moins rutilant, un monde où les enquêtes de terrain **apportent** toujours leur lot de surprises, où le doute **est** partout. Si on en **croit** les parents fâchés, les adolescents mythomanes, les collègues envieux ou les voisins prêts à colporter les plus folles rumeurs, tout le monde **a** une bonne raison de quitter son domicile sans prévenir (p. 6).
- À cette pensée, Sandra se sentit happée dans un monde fait d'une succession de plans […], à l'aplomb de la silhouette qui **continue** de jongler comme pour changer le sens de ce qui **tourne** au-dessus d'elle. Admirant le clown aplati sur le sol, et toujours aussi habile, elle **se dit** que cette ombre n'avait même pas conscience de la profondeur nécessaire à la réalisation de son numéro (p. 13).
- De retour dans le monde des vivants, elle **rougit** légèrement (p. 13).

[82] cf. Le substrat préexistant au roman — § 2.1.1. L'emploi du présent, p. 143.
[83] Françoise Revaz, « Le présent : un ou multiple ? », in *Du Système linguistique aux actions langagières*, Bruxelles ; [Paris], De Boeck, 2011, Coll. Champs linguistiques. Recueils, p. 443 à 455, p. 443.

- elle n'avait qu'à descendre la côte. L'avantage des terrains escarpés, c'est qu'on n'y **tourne** pas en rond sans s'en rendre compte, au moins sur les petites distances. Au pire, on **s**'y **fatigue**, mais on **sait** où on va (p. 18).
- [Original] : Accéder aux comptes bancaires de quelqu'un c'**est** bien souvent en apprendre plus que tout ce que ses proches ne sauraient jamais sur lui, c'**est** encore plus indiscret que de parler à ses amis.
  [Modifié] : Entrer dans les comptes bancaires d'un individu, c'**est** bien souvent en apprendre plus que tout ce que ses proches ne pourraient jamais savoir sur lui, c'**est** encore plus indiscret que de parler à ses amis (p. 19).
- Elle avait franchi une brèche. Maintenant elle en est sûre, Corentin Lambert a écrit tous ces messages, il ne peut pas être très loin. (p.142).

Récit B

- Peut-être, pour se protéger d'éventuels cambrioleurs, Corentin Lambert **fait**-il partie de ces cinglés qui **piègent** leur appartement sans que sa famille s'en soit doutée (p. 9).
- [Original] : Sur l'oreiller, on pouvait encore trouver la feuille de papier à lettres A5 adressée à ce *pitoyable frère* – alors que Corentin Lambert était fils unique.
  [Modifié] : Sur l'oreiller, on pouvait encore trouver la feuille de papier à lettres A5 adressée à ce *pitoyable frère.* Et Corentin Lambert **est** fils unique (p. 9).
- Corentin Lambert **exerce** le métier de boucher-charcutier. Claude ne cherchait jamais à se souvenir des professions exercées pendant une enquête (p. 10).

Les exemples du récit A montrent comment ce présent est amené, parfois comme présent gnomique ou dans un emploi ambigu en raison de la synonymie avec le passé simple, mais aussi, et plus remarquablement, comme présent déictique (comme avec la proposition : « maintenant elle en est sûre (p.142) »). De tels emplois amènent une rupture déictique supposée se confondre avec la rupture ressentie par le personnage de la juge. Ceux du récit B permettent d'envisager le personnage du disparu comme extrait de l'univers du récit et incorporé à l'énonciation.

Dans ces deux récits, que ce soit en modifiant la conjugaison ou en adaptant la phrase aux choix préétablis, l'objectif est de mettre en place une routine suffisamment diffuse pour qu'elle n'attire pas l'attention du lecteur, ce qui se trouve facilité par le fait qu'« en emploi narratif [le présent peut] aisément se substituer au passé simple (ou au

passé composé)[84] ». Des changements plus complexes qu'une simple modification de la conjugaison sont alors parfois nécessaires (comme l'ajout d'une ponctuation forte). Cette routine est supposée aboutir à une forme d'accoutumance. C'est ensuite par son respect ou par sa perturbation, en recourant à des emplois insolites, que le texte se veut porteur d'un sens susceptible de renforcer ou de complexifier le récit.

Plus généralement, dans le cas du passé simple associé au conditionnel, on retrouve la volonté de souligner un éloignement possible entre la conscience du personnage et le monde qui l'entoure (l'énonciation s'y opère généralement sous le mode de la dramatisation, et s'oppose ainsi à la proximité psychologique du passé composé), et une capacité à se projeter dans l'avenir rendue difficile par cet éloignement. L'emploi du présent comme tiroir verbal y caractérise un glissement dans la construction référentielle, révélant une diégèse composée d'univers multiples (avec le disparu appartenant à l'univers du lecteur plutôt qu'à celui du roman). Dans le récit rédigé au passé composé, il s'agit de recourir au futur pour inviter le lecteur à s'extraire du point de vue du personnage, et donc à s'éloigner du récit pour finalement envisager une connivence possible avec le disparu. Au moment où cette construction référentielle a été élaborée, il était déjà acquis que ce serait dans ce récit B que l'homme recherché dans le roman devait être rejoint – à défaut d'y être retrouvé.

2.2.1.1.4. Les modes et les changements de registres

Parmi les pistes envisagées pour susciter l'empathie du lecteur, la notion de changement de registres a été pensée et mise en œuvre afin d'établir un parallèle entre le confort (ou l'inconfort) de lecture et celui supposé ressenti par les personnages au

[84] *Ibid*., p. 452

cours de la narration. Cette approche, en plus d'aspirer à susciter l'empathie par une énonciation qui souligne et renforce les informations contenues dans le texte, permet aussi d'envisager le langage à travers ses différents registres et par le biais d'un « haut régime[85] » littéraire.

2.2.1.1.4.1. Le mode subjonctif

À côté du mode indicatif dont les tiroirs verbaux relèvent d'un emploi courant, le mode subjonctif, plus soutenu, possède aussi des caractéristiques susceptibles d'être mises à contribution pour faire ressentir, par l'énonciation, quelques spécificités de l'univers du roman. Dans ce contexte, il faut d'abord préciser que « l'imparfait et le plus-que-parfait du subjonctif, très employés à l'époque classique, ne s'emploient plus aujourd'hui que dans un registre soutenu (ou littéraire) et essentiellement à la troisième personne du singulier[86] ». À la rareté de certains de ses temps mentionnée dans *La Grammaire méthodique du français*, il est nécessaire d'ajouter que le subjonctif y est aussi présenté comme « un mode de la dépendance [employé] chaque fois que l'interprétation l'emporte sur la prise en compte de l'actualisation du procès[87]. » Ce même ouvrage explique le décalage entre le procès décrit au subjonctif et celui, à l'indicatif, qui le sous-tend par « l'écran d'un acte psychique (sentiment, volonté,

> Pour se montrer le plus objectif possible dans l'appréciation de ce qui relève d'un registre courant et de ce qui relève d'un registre soutenu, il est possible de s'appuyer sur les programmes scolaires officiels.
> Ainsi, les « mode indicatif (temps simples : présent, imparfait, passé simple, futur) / mode conditionnel / mode impératif » sont étudiés en cycle 3 alors que le « subjonctif présent [et le] subjonctif imparfait aux 3es personnes » ne sont étudiés qu'en cycle 4.

[85] Georges Molinié, « Bilan et perspectives », in *La Stylistique*, 2e éd, Paris, Presses universitaires de France, 2014, Coll. Quadrige (manuels : littérature-linguistique), p. 165 à 199, p. 193.
[86] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *op. cit.*, p. 562.
[87] *Ibid*.

jugement)[88] ». L'utilisation du subjonctif revient donc, entre autres, à faire passer l'interprétation du fait exposé avant la prise en considération de ce même fait.

À partir de ces différents éléments, il est possible d'envisager le recours aux subjonctifs non seulement à travers les règles de grammaire communément admises (et sans omettre leur valeur sémantique associée au récit), mais aussi en fonction de l'impact qu'ils peuvent avoir sur le lecteur en raison du changement de registre qu'ils impliquent.

Il convient alors de s'interroger, toujours avec une approche expérimentale, sur l'effet ressenti par le lecteur confronté à des tournures caractérisant des registres différents (oralité, langue soutenue, préciosité, voire préciosité excessive), et d'envisager comment ces effets peuvent s'accorder au récit et à l'univers du roman où ils prennent place, le plus souvent en espérant que les sensations du lecteur se rapprochent de celles considérées ressenties par les personnages. Sur le plan méthodologique, il s'agit toujours d'envisager le texte à un stade où il se trouve suffisamment avancé pour en étudier les premières parties, et de voir s'il est possible de relever, ou d'envisager, des matériaux linguistiques susceptibles d'avoir un effet sur l'ensemble du roman, par leur répétition ou au contraire par des emplois insolites. Le relevé qui suit permet de s'intéresser à des propositions subjonctives subordonnées à des propositions principales au passé afin de déterminer si une application de la concordance des temps peut relever d'un emploi stylistique autre que la recherche d'un effet désuet ou de l'expression d'une certaine préciosité.

- La juge n'avait plus qu'à attendre, **attendre que la police fasse/~~fît~~/~~ait fait~~/~~eût fait~~ son travail**, tout **en espérant que des preuves ou des faisceaux d'indices refassent/~~refissent~~/~~aient refait~~/~~eussent refait~~ surface** (p. 5)

[88] *Ibid*.

- **Il fallait qu'ils signent/~~signassent~~/~~aient signé~~/~~eussent signé~~** le procès-verbal en partant (p. 9).
- Sandra s'approcha de lui jusqu'à ce qu'elle **distingue/~~distinguât~~** les traits de son visage (p. 12).
- À cette pensée, Sandra se sentit happée dans un monde fait d'une succession de plans dont la plupart lui échappaient sans même qu'elle **~~puisse~~/pût** s'en rendre compte (p. 13).
- il ne disposait de rien qui **~~prouve~~/prouvât** qu'il **s'intéresse/~~s'intéressât~~** un tant soit peu à ce sujet [...] pas la moindre trace d'un travail, ou même d'un outil, qui lui **~~permette~~/permît** d'en savoir un peu plus que n'importe quel quidam sur ces textes ésotériques (p. 17).

Ces premiers exemples rendent compte des hésitations soulevées lors d'un éventuel recours aux subjonctifs autres que le subjonctif présent. Les verbes accordés au subjonctif passé et au plus-que-parfait impliquant un changement de sens (expression de l'irréel par le plus-que-parfait du subjonctif, expression de l'antériorité par l'auxiliaire du subjonctif passé), ils ont été *barrés double* dans les deux premières phrases et n'ont ensuite plus été envisagés autrement que dans le cadre de leurs valeurs sémantiques. Restait alors le subjonctif imparfait, grammaticalement convenable pour exprimer les procès subordonnés, d'autant que ces procès étaient envisagés par le biais d'une proposition principale au passé. Ce tiroir verbal respectait la règle de la concordance des temps, malgré l'effet préciosité alors suscité.

Dans ce cas, et d'abord à titre d'expérience esthétique plutôt que par souci d'amener un surplus de sens, il a été envisagé de recourir au subjonctif imparfait pour évoquer les procès niés pendant la narration. Puis, au cours de la rédaction du texte, il est apparu que le fait de réserver ce tiroir verbal, susceptible de troubler la lecture, à des procès dont l'existence se trouvait mise en cause permettait non seulement de jouer sur le contraste des régimes de lecture, mais aussi d'envisager un parallélisme entre le trouble du lecteur et le doute potentiellement ressenti par les personnages et alors exposé dans le récit. Ce parallélisme aspirant à associer la conscience du lecteur à celle

des personnages, il devait renforcer l'empathie ressentie sans que cette dernière fût liée au seul récit. Une fois cette routine acquise, en cas d'emploi insolite (c'est-à-dire pour peu que l'imparfait du subjonctif fût employé sans recourir à une quelconque négation ou que le subjonctif présent serve à exposer des procès niés par le récit), la rupture de parallélisme peut suggérer une prise de conscience problématique des procès alors décrits.

- Il y a eu un petit temps d'hésitation pendant lequel Claude s'attendait à ce qu'il **parte** et **referme** la porte derrière lui, puis le garçon boucher a repris (p. 23).

Dans la mesure où il s'agit dans ce passage d'exposer un état de conscience modifié du personnage, le doute suggéré entre fantasme et réalité est amené par cet emploi insolite du subjonctif présent qui sert à exprimer un procès pourtant nié ; il se trouve d'ailleurs renforcé par le recours au pronom anaphorique sans antécédent qui amène une rupture de construction (autrement dit, une anacoluthe) laissant supposer une possibilité pour le personnage de se détacher de la temporalité dans laquelle il évolue, pour peu que le *temps* soit perçu, même brièvement, comme l'antécédent du pronom.

Plus généralement, le recours au subjonctif imparfait suit la logique perceptible dans les exemples suivants :

- le passage entouré au crayon de bois […] résonnait dans sa tête **sans qu'il lui fût possible** d'y associer autre chose qu'une vague interrogation (p. 17).
- Autour d'elle, la lumière avait baissé en intensité **sans qu'elle pût deviner** s'il s'agissait du jour déclinant ou d'un simple passage nuageux (p. 31).
- Non seulement elle n'y trouva **rien qui la satisfît**, mais elle en ressentit un affreux malaise (p. 120).
- ils n'avaient **rien qui pût** les faire considérer comme des frères par Corentin Lambert (p. 121)

Il se trouve employé pour décrire des procès niés dans le cadre du récit, pour peu que son emploi n'y soit pas trop déconseillé par l'usage, comme avec la proposition « sans que ses collègues devinent son trouble (p. 48) » où le terme « devinassent » a été jugé

trop surprenant. Dans ce contexte de lecture malaisée, ce n'est que quand le trouble du personnage est explicite (comme à la page 120) que le recours au subjonctif imparfait est conservé. Dans tous les cas, il s'agit d'amener une routine de lecture à travers laquelle l'emploi de ce tiroir verbal caractérise un procès qui se trouve nié par la sémantique de la phrase. Cette routine, par les anomalies qui la côtoient, finit alors par être porteuse de sens.

- Camille a acquiescé, **sans que Claude parvienne** à discerner s'il était vraiment d'accord ou s'il s'en fichait (p. 68).
- Il était là présent, il attendait qu'on le rejoigne, pour peu que ce terme **eût** un sens dans le monde où il vivait désormais (p. 145).
- Le boucher était parti sans laisser de traces, et comme tous les disparus, il fallait bien qu'il **fût** quelque part (p. 149).

Puisqu'il est attendu que le lecteur s'habitue à cette négation, il pourrait ressentir l'absence de sens suggérée à la page 145 ou le simple fait que le disparu ne se trouve nulle part dans l'univers du roman tel que cela est sous-entendu à la page 149. Enfin, et même si cela ne reste qu'une hypothèse de travail, il est possible d'envisager que le lecteur comprenne que malgré ce qui est écrit à la page 68, l'emploi du subjonctif présent sous-entende que le personnage de Claude a discerné l'état d'esprit de son interlocuteur, mais refuse seulement de l'admettre.

2.2.1.1.4.2. Les phrases nominales

À cet effet attendu de l'accoutumance et à la préciosité supposée interpeller le lecteur en le poussant à une réflexion intellectuelle susceptible de souligner le trouble ressenti par les personnages, il est possible d'ajouter un autre outil linguistique qui s'appuie sur le changement de registre. Ainsi, la phrase nominale, même si elle a déjà été étudiée dans le cadre de la linguistique, n'a le plus souvent été envisagée qu'à travers sa

« fonctionnalité textuelle – discursive[89] » plutôt qu'à travers ce qu'elle pouvait induire en littérature. Dans le cadre de ce travail, parce qu'elle est abordée comme un outil linguistique susceptible de communiquer une donnée propre à la construction référentielle du roman (par exemple, la perception de l'univers par les personnages qui le composent) elle s'inscrit dans l'éther conceptuel de ce dernier.

Employées dans la narration, les phrases nominales ou infinitives, en raison de leur nature impersonnelle, doivent être interprétées différemment en fonction du contexte dans lequel elles apparaissent. Elles peuvent par exemple exposer les pensées directes des personnages au sein du récit qui s'articule autour d'eux.

- [Original] : L'expression résonna comme un lointain écho. ***Pitoyable frère***.
  [Modifié] : ***Pitoyable frère***. L'expression résonna comme un lointain écho (p. 5).
- Seul le nom du poète avait été rajouté. **Peut-être l'œuvre d'un collègue soucieux de faire avancer l'enquête ou de faire état de sa culture.** Elle remercia la secrétaire et raccrocha (p. 6)
- **Disparition**. Tant que ce mot ne désignerait qu'une absence, le mystère resterait entier (p. 7).

Dans ces passages issus du début du récit A, l'absence du sujet grammatical permet de rapprocher les phrases nominales de la seule présentation d'une réalité mentale. Proches du discours indirect libre, elles expriment alors ce qui passe par la conscience du personnage, comme le souligne d'ailleurs l'écriture en italique qui reprend ce que le personnage a sous les yeux, ce qu'il lit. Cette approche s'est d'ailleurs trouvée confirmée par l'idée que « tout énoncé ne comportant pas de constituant proprement verbal est à considérer comme la réalisation d'une *phrase-prédicat*, ou *phrase-réaction*[90] », ce qui a poussé à corriger le premier passage mentionné ci-dessus. L'exposition des procès dans l'ordre chronologique de leur déroulement à travers le flux de conscience du personnage

[89] Konrad Ehlich, « Phrase averbale, phrase nominale ? La constellation sémitique », *Syntaxe et sémantique*, vol. 6 / 1, 2005, p. 103 à 124, p. 121.
[90] Paulo de Carvalho, « Phrase nominale, "parties du discours" et théorie syntaxique », *Syntaxe et sémantique*, vol. 6 / 1, 2005, p. 87 à 102, p. 93.

requérait la mention du *pitoyable frère* avant que soit exposée la réflexion qui portait dessus. Ce changement présentait le *pitoyable frère* comme un prédicat au *lointain écho* plutôt que comme une réaction. Sa présence devient la cause de ce qui suit et cesse de découler de ce qui précède.

Le deuxième exemple illustre pour sa part l'importance du contexte et la complexité à déterminer en quoi une phrase isolée peut être considérée comme cause ou conséquence des procès qui l'entourent. Dans l'enchaînement des phrases « Seul le nom du poète avait été rajouté. /Peut-être l'œuvre d'un collègue soucieux de faire avancer l'enquête ou de faire état de sa culture. /Elle remercia la secrétaire et raccrocha », la première proposition révèle un procès dont la magistrate n'est pas à l'origine. L'objectif étant de présenter ce personnage comme particulièrement actif, il devenait plus pertinent de se rapprocher de son flux de conscience en exposant ses pensées directes comme des causes et non comme des conséquences. Ainsi, bien que résultant de ce qui précède, l'hypothèse exprimée souligne le caractère actif du personnage en s'imposant comme la cause de ce qui suit ; les deux premières phrases constituant alors deux constats indépendants. Cet exemple permet de s'interroger sur les précautions nécessaires dans l'appréhension des outils linguistiques, des faits de langages et de leurs effets escomptés sur un lecteur potentiel. Il montre l'obligation, entre autres, de prendre en compte l'agent des propositions qui encadrent l'outil en question afin d'en déterminer la pertinence.

D'ailleurs, cette volonté d'exposer la conscience du personnage comme la cause des procès qu'elle précède, dans le récit A, a mené à tenter l'expérience inverse dans le récit B. Le personnage y est plus contemplatif, et son flux de conscience exprime plus particulièrement les conséquences de ce qui est décrit dans le texte, comme l'illustrent les passages suivants.

- [Original non modifié] : cela ne suffisait pas à dissiper une vague sensation de malaise. **Difficile de se sentir à sa place**… (p. 8)
- [Original] Claude a fait signe au concierge d'avancer, puis de refermer la porte derrière lui. **Inutile que les voisins assistent à la scène**.
  [Modifié] : Claude a fait signe au concierge d'avancer, puis de refermer la porte derrière lui. **Il n'était pas utile que les voisins assistent à la scène** (p. 9).
- [Original] : **Impossible de répondre *non*** […] Il fallait qu'ils signent le procès-verbal en partant. Claude devait se montrer diplomate.
  [Modifié] : il fallait qu'ils signent le procès-verbal en partant […] Claude devait se montrer diplomate**. Impossible de répondre *non*** (p. 9).
- [Original] : – Mais j'aurai toujours besoin de témoins…
  Pas de réponse.
  [Modifié] : – Mais j'aurai toujours besoin de témoins…
  Il n'y a pas eu de réponse (p. 11).
- [Original] : – C'est l'histoire d'un pingouin… (toussotements rauques)
  Retour à la réalité. Claude a rebu quelques gorgées de ce bourbon dont les effluves boisés rappellent les bienfaits des pensées vagabondes, et qui ouvrent des portes.
  [Modifié] : – C'est l'histoire d'un pingouin… (toussotements rauques)
  Le tohu-bohu a fini par ramener Claude à la réalité, et à quelques gorgées de ce bourbon dont les effluves boisés rappellent les bienfaits des pensées vagabondes, et qui ouvrent des portes (p. 17).

Le premier exemple illustre comment la phrase nominale peut s'assimiler à une réaction : elle arrive comme une explication de ce qui précède. La conscience du personnage se trouve exposée, mais le procès a lieu avant d'avoir été pris en compte. On retrouve le même procédé dans le passage « cette sensation bizarre d'avoir passé à côté de quelque chose, sans savoir quoi exactement. **Les livres**. Les livres témoignaient d'une érudition certaine (p. 16) », où le résultat de la pensée apparaît alors comme découlant d'une intuition (et où accessoirement, la sensation bizarre est partagée par l'emploi de l'auxiliaire *avoir*, inhabituel dans ce contexte).

Le deuxième exemple s'appuie sur le même schéma, mais comme le procès initial relève des actions conscientes du personnage, cette exposition postérieure de ce qui lui traverse l'esprit s'oppose au respect de la chronologie supposée de ses pensées. La

phrase nominale a donc été remplacée par une phrase verbale, exposant alors un procès plus à même d'exprimer une pensée justificative *a posteriori*. L'objectif est de faire en sorte que le personnage de ce récit B soit perçu comme plus passif que dans un récit où ses pensées se trouveraient exposées antérieurement aux effets qu'elles produisent (ce qui aurait donné quelque chose comme : « Inutile que les voisins assistent à la scène. Claude a fait signe au concierge d'avancer, puis de refermer la porte derrière lui. »

Le troisième exemple, dans sa version originale, exposait un personnage dont la conscience se trouve à la fois agissante et motivée. Mais dans sa version corrigée, la phrase nominale qui clôt la réflexion en fait un personnage qui subit ses pensées plus qu'il ne les exploite. Le quatrième et le cinquième exemple illustrent d'ailleurs comment ces corrections ne doivent pas se limiter à parsemer le texte d'outils linguistiques en espérant qu'ils produisent un effet sur le lecteur. À partir du moment où leurs effets sont envisagés dans un contexte précis, il convient, dans la mesure du possible, de les supprimer lorsqu'ils apparaissant en dehors de ce contexte afin de renforcer l'impact de ceux qui restent tout au long de la lecture. Pour cette raison, ces phrases nominales ont été remplacées par des phrases verbales.

Ce contraste entre l'actif et le contemplatif, s'il se révèle par des tournures volontairement complexes, se décline par ailleurs sur le reste du texte, toujours d'une manière implicite, mais plus facilement identifiable. Ainsi, et sans rien changer aux assertions présentes dans le texte initial, de nombreuses phrases passives ont été modifiées dans le récit A. Il s'agit aussi, par l'énonciation, d'exprimer différents rapports au monde.

- [Original] : **Il** ne lui restait plus qu'à attendre
  [Modifié] : **La juge** n'avait plus qu'à attendre (p. 5)
- [Original] **: Elle [la secrétaire] fut interrompue** sans ménagements.
  [Modifié] : **Sandra l'interrompit** sans ménagements (p. 6).

- [Original] : Elle aurait voulu pouvoir les relire régulièrement. **À défaut de temps, il lui fallait être efficace**.
  [Modifié] : Elle aurait voulu pouvoir les relire régulièrement. **À défaut d'avoir le temps, elle n'avait plus qu'à se montrer efficace** (p. 7).

Dans le cadre du second exemple, il convient de noter que ce contraste entre la passivité et le dynamisme du personnage n'est pas sans conséquence sur l'empathie ressentie lors de la lecture dans la mesure où « le locuteur est davantage en empathie avec le référent représenté par le sujet grammatical qu'avec ceux représentés par les autres [sujets nommés][91] » à partir du moment où l'on admet que l'empathie envisagée entre le locuteur et le personnage du roman n'est pas sans effet sur celle qui est ressentie par le lecteur.

Les outils linguistiques ont donc pour objectif, dans ce travail, d'apporter un surplus de sens par l'énonciation, et ce surplus de sens aspire à renforcer plusieurs aspects du récit ou plusieurs spécificités de la construction référentielle du roman. Pour autant, il est important de rappeler que cette volonté relève de choix esthétiques ou expérimentaux. Rien n'empêcherait en effet – que ce soit pour illustrer la complexité d'une intrigue ou d'une personnalité, à moins que ce ne soit comme une simple expérience esthétique – d'opposer énonciation et information dans un texte où le caractère actif d'un personnage serait exprimé à travers une syntaxe illustrant sa passivité. Pour autant, si l'exercice ne semble pas dénué d'intérêt, il a semblé préférable de privilégier la cohérence globale du roman, non pas pour des raisons académiques (un travail universitaire se prêtait au moins aussi bien à ce type d'expériences qu'un travail destiné à la publication), mais en raison de la longueur du texte envisagé. Il semblait en

[91] Guy Achard-Bayle, « Le point de vue : phénoménologie et narratologie des métamorphoses », in *Grammaire des métamorphoses : référence, identité, changement, fiction*, Bruxelles ; [Paris], De Boeck Supérieur, 2001, Coll. Champs linguistiques. Recherches, p. 199 à 252, p. 202.

effet difficile d'élaborer un texte réclamant plusieurs heures de lecture et dont l'objet serait *a priori* de dérouter le lecteur.

Parallèlement, au stade de cette réflexion sur l'arrière-texte, le roman se composait de deux récits qui s'appuient sur deux personnages chargés d'en retrouver un troisième. Ce triangle se voulait représentatif de la complexité dans la façon dont le monde peut être appréhendé, avec une contamination des deux récits par le disparu, à la fois par le biais de la narration (au cours des événements exposés) et dans l'énonciation (avec une façon spécifique d'évoquer le disparu et une spatialisation de la narration qui permet d'envisager sa présence). Cette conception de la littérarité comme fruit de ce qui relève de l'énonciation, au sein des informations dispensées par le texte, permet alors d'envisager un rapprochement entre le sens (explicite) du texte et « le sens *en ce qu'il est produit sensuellement*[92] », que Roland Barthes appelle la signifiance ; cette signifiance peut alors rejoindre la notion d'empathie lorsque ce qui est décrit comme passant par la conscience des personnages aspire à être ressenti par le lecteur. Pour autant, dans le cadre d'un travail qui s'intéresse à l'indicible, cette association de la narration et de l'empathie devait pouvoir se rapprocher de l'expression d'une impossibilité rendue elle aussi perceptible, d'où le sujet du disparu qui ne serait pas retrouvé.

2.2.1.2. La distance

Dans le cadre de la réception d'un texte, l'expression de l'indicible peut s'appuyer sur ce que le lecteur est censé ressentir et dont la non-exposition relève d'une impossibilité liée à la construction référentielle du roman (plutôt que, par exemple, à une simple ellipse narrative). Cette association de ce qui est ressenti et de ce qui n'est pas exposé permet de s'interroger sur l'indicible en matière d'empathie et de narration :

---

[92] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, 2014, *op.cit.*, p. 82.

il s'agit d'inviter le lecteur à ressentir par empathie ce que le personnage autour duquel le récit est construit ne peut pas éprouver, ce qui explique aussi pourquoi le choix du narrateur omniscient n'a pas été jugé pertinent dès le début de la rédaction du roman. Plusieurs façons de considérer le texte sont envisageables pour mener à bien cette réflexion, comme celle de Harald Wienrich, qui a la particularité de distinguer dans un texte ce qui relève du monde commenté et ce qui relève du monde raconté.

> H. Weinrich a élaboré une théorie des temps en adoptant le point de vue d'une linguistique textuelle. Selon lui, deux groupes rendent compte de la distribution des temps dans un texte français selon les axes de la rétrospection, du point zéro et de la prospection : les *temps commentatifs* (présent, passé composé, futur) et les *temps narratifs* (passé simple, imparfait, plus-que-parfait, conditionnel)[93].

À cette approche temporelle déjà envisagée lors des choix des tiroirs verbaux énoncés précédemment[94] s'ajoute alors celle de la distance susceptible d'être ressentie pour exposer le point de vue par lequel le lecteur est supposé apprécier l'univers du roman et le récit qui s'y déroule.

Il est d'abord important de souligner que cette notion de temps commentatifs et de temps narratifs ne s'oppose pas aux notions de proximité psychologique (d'un monde commenté au passé composé) et de dramatisation (d'un monde raconté au passé simple) évoquées supra[95]. Pour autant, comme elle ne s'attache qu'indirectement à la notion d'empathie qui nous intéresse dans ce travail (ce ne sont pas la dramatisation ni la proximité psychologique qui suffisent, en soi, à susciter cette empathie), c'est aussi à travers la notion de distance que suscite cette dichotomie que les thèmes de l'empathie et de l'indicibilité ont été envisagés au cours de la rédaction du roman.

---

[93] Jean-Pierre Goldenstein, « Le temps romanesque », in *Lire le roman*, 8e éd., Bruxelles, De Boeck, 2005, Coll. Savoir en pratique, p. 121 à 147, p 142.
[94] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1.1. Les tiroirs verbaux, p. 56.
[95] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1.1.1. Le passé simple et le passé composé, p. 57.

2.2.1.2.1. Le monde représenté

À la question de la construction référentielle du roman, supposée amener un « effet de monde », s'ajoute celle de l'exposé et du non-exposé dans le cadre de la représentation de ce monde. Il devient alors possible de s'appuyer sur l'idée selon laquelle ce qui relève de l'indicible vient s'immiscer entre ces deux états, de sorte que cet indicible, quoi que non exposé, puisse être ressenti par le biais de l'empathie, de l'énonciation ou de la narration.

> La fiction, le récit sont conçus suivant une dualité qui, ainsi que l'homme est à la fois commun et singulier, les fait apparaître comme allant avec tout discours, tout récit, et cependant comme singuliers par leur altérité. Il convient de dire cette altérité de l'ordre de l'indicible, celle d'un récit qui est d'un autre ordre temporel, celle d'une fiction, qui, quels que soient le statut et la définition qu'on lui prête, ne peut se confondre avec aucune identification ici et maintenant[96].

À travers cette analyse de Jean Bessière, la dualité entre le commun et le singulier apparaît comme un élément essentiel du roman. En effet, l'immersion supposée lors de la lecture, et liée à l'effet de monde, ne peut pas être totale, ne serait-ce que par le décalage temporel qu'implique un récit de faits passés. Le roman, tout en posant la question de sa vraisemblance, apparaît alors à travers son altérité comme une façon particulière de percevoir le monde (et dans le cadre d'un roman qui ne se voudrait pas réaliste, de percevoir *un monde*). En dehors du récit auquel elle se trouve liée, c'est par la façon dont ce monde se trouve exposé et par ce qui relève de l'implicite au sein de la narration que l'évocation de l'indicible devient possible.

[96] Jean Bessière, « Théories du roman, croyances, holisme et mondes communs », in *Questionner le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, Coll. L'Interrogation philosophique, p. 211 à 243, p. 218.

Par ailleurs, si la dissociation de ce qui est commenté et de ce qui est raconté dans un roman peut amener à s'interroger sur la distance avec laquelle les procès décrits sont envisagés par le lecteur, cette approche doit être complétée par une réflexion sur le point de vue adopté par le locuteur. Se pose alors la question de l'intensité avec laquelle ce point de vue est adopté, intensité qui se trouve alors comme proposée au lecteur. Le terme *proposée* est important dans ce travail puisque l'analyse et la réflexion qui suivent partent du principe que sans une acceptation du destinataire, à la fois de l'univers et du récit qui lui sont exposés, mais aussi des « relais d'empathie (cognitive et relationnelle)[97] » présents dans le texte, il n'y a pas d'empathie possible.

Quelques exemples illustrent le jeu possible sur le rapprochement et la prise de distance face aux événements relatés dans un récit.

• Il courut comme un dératé pour attraper son train. Il réalisa que c'était impossible, que le train était trop rapide, qu'il était trop loin.
• Il courut comme un dératé pour attraper son train. C'était impossible. Le train était trop rapide. Il était trop loin.
• Il courut comme un dératé pour attraper son train. Impossible. Trop rapide. Trop loin.

Ces trois récits d'une même scène, en évoluant vers un effacement du narrateur, permettent au lecteur de se rapprocher du point de vue du personnage.

Dans ce contexte, le choix des différents types de discours se veut révélateur d'une modulation de cette distance qui sépare le lecteur du personnage et qui apparaît le plus souvent comme inversement proportionnelle à la présence du narrateur (un contre-exemple est évoqué à la page 91 de ce même chapitre dans le cadre des questions directes ou indirectes). Pour tenter d'envisager dans quelle mesure cette analyse peut s'avérer efficace en matière d'empathie lors de la rédaction du roman, il convient de prendre en compte plusieurs exemples relevés dès le début du texte.

Récit A

- [Original] : **La magistrate renonça**. Seul le nom du poète avait été rajouté.
  [Modifié 1] : **La magistrate n'insista pas**. Seul le nom du poète avait été rajouté.
  [Modifié 2] : **La magistrate décida de ne pas insister**. Seul le nom du poète avait été rajouté (p. 6).

[97] Alain Rabatel, « Empathie, points de vue, méta-représentation et dimension cognitive du dialogisme », *ELA - Études de linguistique appliquée*, septembre 2014, p. 27 à 45, p. 37.

- [Original] : **C'était amusant**, au moins autant que les patineurs à roulettes.
  [Modifié 1] : **Elle trouvait cela amusant**, au moins autant que les patineurs à roulettes.
  [Modifié 2] : **Amusant**. Au moins autant que les patineurs à roulettes (p. 12).
- [Original non modifié] : Admirant le clown aplati sur le sol, et toujours aussi habile, **elle se dit que cette ombre n'avait même pas conscience de la profondeur nécessaire à la réalisation de son numéro** (p. 13).
- [Original] : À force d'avoir fait sienne cette sentence latine, **Sandra se demanda si elle n'avait pas aussi oublié que le monde ne s'arrêtait pas à ses écrits**
  [Modifié 1] : À force d'avoir fait sienne cette sentence latine, **peut-être Sandra avait-elle oublié que le monde ne s'arrêtait pas à ses écrits.**
  [Modifié 2] : **Peut-être Sandra avait-elle oublié que le monde ne s'arrêtait pas à ses écrits** à force d'avoir fait sienne cette sentence latine (p. 13).

Ces quelques passages présents au début du récit A permettent d'envisager la modulation de la distance et l'empathie que cette modulation est supposée apporter par le recours possible au filtre du personnage dans le cadre de la narration. D'abord, il convient d'observer que c'est une approche pragmatique et non exclusivement grammaticale qui sert de base de réflexion. Le style périphrastique et le discours indirect, s'ils peuvent donner une impression de mise à distance (et s'ils trahissent par ce changement une volonté du locuteur, et donc sa présence), n'ont parfois pour objectif que de signifier ce qui est explicite dans le récit. Ainsi, la phrase « La magistrate décida de ne pas insister (p. 6) » semble difficilement remplaçable par une proposition plus directe si l'on veut conserver l'expression de la volonté du personnage. Par ailleurs, si chaque description peut être retranscrite par une phrase verbale, au discours direct ou indirect, c'est pour faire ressentir l'impression qu'à ce moment du récit, le personnage se trouve humainement plus accessible, et donc plus proche du lecteur, que le « c'était amusant » a été remplacé par la phrase averbale « Amusant. » (page 12), cet emploi relevant de l'exposition brute de la conscience du personnage.

La retranscription des pensées d'un personnage s'avère alors tout aussi complexe que celle des prises de décision et de la perception du monde. Si le troisième exemple

illustre une volonté d'exposer les pensées les plus complexes, les plus métaphysiques, à travers le filtre du personnage (avec « elle se dit que »), la modification effectuée dans le quatrième exemple illustre une autre difficulté. Dans le cadre des questionnements, se passer du filtre du personnage pour exposer son point de vue peut tendre à s'en éloigner (puisque le questionnement se retrouve pris en charge par le narrateur) plutôt qu'à s'en rapprocher (par l'exposition brute de sa conscience). C'est d'ailleurs parce que ce questionnement tranche avec l'aspect actif et peu propice à la remise en question associé habituellement à ce personnage que la modification (« ~~Sandra se demanda si elle n'avait pas aussi oublié…~~ »/« peut-être Sandra avait-elle oublié… ») a été effectuée. S'éloigner du personnage souligne alors l'aspect insolite de ce moment où la juge s'interroge sur elle-même, ce qui permet de ne pas remettre en cause son caractère actif plutôt que méditatif : pour autant, ce constat qui porte sur le personnage au début du roman doit pouvoir être remis en cause au cours de son évolution tout au long du récit.

En effet, puisque le roman raconte aussi l'évolution du personnage, il convient de faire en sorte que cette évolution soit perceptible dans son énonciation plutôt que par le biais du récit, tout comme l'évolution personnelle d'un individu peut échapper à sa conscience et rejoindre alors la notion d'indicible. Cette question de l'empathie ressentie pour le personnage en lien avec la distance suscitée par le discours direct ou indirect s'est donc posée tout au long de la rédaction du roman, comme dans ce passage concomitant à la rédaction de ce chapitre du mémoire.

- [Original] : elle se réconfortait **en se persuadant que jamais un enfant n'aurait autant de responsabilités ni autant de pouvoir**.
  [Modifié] : elle tentait tant bien que mal de se réconforter. **Après tout, jamais enfant n'a eu autant de responsabilités ni autant de pouvoir** (p. 136).

Le changement effectué illustre comment la recherche d'empathie avec le personnage, lors de l'exposition des pensées associées à son humanité, se renforce par l'exposition

directe de sa conscience. Le style périphrastique de la première phrase en atténue l'assertion pour aboutir à un résultat comparable à celui engendré par le sémantisme du verbe pronominal *se persuader*, dans la mesure où ce dernier met en doute la pertinence du raisonnement qui suit. Par ailleurs, le tiroir verbal du passé composé (insolite dans le cadre du récit A et caractéristique de cette évolution tardive du personnage) souligne le lien psychologique entre le procès et son énonciateur. Pour résumer, là où le premier jet de l'écriture présentait un personnage actif, mais distant et susceptible de douter de ses pensées, le texte modifié présente un personnage moins assertif, mais accessible et qui doute, avec une invitation faite au lecteur à partager ses doutes.

Dans le cas du récit B, dès le premier jet de l'écriture, les pensées, questionnements ou prises de conscience sont plus rarement exposés au discours indirect, même si le relevé qui suit prouve que de telles constructions n'étaient pas exceptionnelles. Paradoxalement, c'est l'aspect passif du personnage, en tant qu'agent grammatical, qui dissuadait le plus souvent à recourir à des propositions introductives pour exposer ses impressions ou ses pensées. Par ailleurs, cet aspect passif s'est trouvé renforcé dans la mesure où les phrases impersonnelles facilitaient l'exposition de sa neutralité de genre[98].

- [Original] : Les témoins restaient intimidés. **Ils étaient mal à l'aise** à cause de la perquisition, un peu, mais aussi à cause de ses allures androgynes.
  [Modifié 1] : Les témoins restaient intimidés, **mal à l'aise** à cause de la perquisition, un peu, mais aussi à cause de ses allures androgynes.
  [Modifié 2] : Les témoins restaient intimidés. **Claude se doutait bien qu'ils étaient mal à l'aise**, à cause de la perquisition, un peu, mais aussi à cause de son allure (p. 9).
- **Claude a toujours pensé que le silence ou la grande musique étaient propices à la méditation, à la rêverie** – à éviter à tout prix quand on a besoin de réfléchir avec méthode, de penser droit (p. 15).

[98] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.1.1.3.1. Les sujets absents, p. 39.

- Malgré le brouhaha, Claude a fermé les yeux pour retourner chez lui en imagination […] **Il y a** tous ces livres, une chambre convenablement meublée, et une cuisine plutôt sommaire, dans le salon aux murs tout en lambris, une chaîne hi-fi avec plusieurs C.D. posés côte à côte, et pas de télévision (p. 16).
- Si certains de ses collègues aiment s'aventurer sur la zone frontière qui sépare leur vie privée de leur vie professionnelle […] **Claude trouvait toujours compliqué** d'interroger des gens susceptibles de se considérer comme des proches, surtout au cours d'enquêtes menées soi-disant en toute discrétion (p. 21).

Dans ce contexte aussi, la prise de distance amenée par le discours indirect pouvait illustrer les difficultés du personnage à appréhender certaines réalités, comme dans le premier exemple. Et les pensées les plus complexes des deuxième et quatrième exemples s'appuient sur cette prise de distance pour souligner la difficulté liée à leur élaboration. En revanche, là où la proximité s'établissait avec le personnage du récit A lorsqu'il était question de susciter l'empathie en le rendant plus proche, il a été décidé qu'elle se ferait dans le cadre de l'enquête pour le personnage du récit B, chaque fois que la démarche de ce personnage se voudrait plus intuitive que déductive, comme l'illustre le troisième exemple.

Par ailleurs, au cours de l'écriture, la volonté de susciter l'empathie du lecteur a été la plus déterminante dans le cadre des questionnements des personnages – en particulier dans le récit B où le personnage se caractérise justement par ses nombreux questionnements. Dans ce contexte, c'est en associant l'intensité des questions telles qu'elles sont supposées se poser dans la conscience des personnages et l'émotion que le lecteur est censé ressentir à leur lecture que les outils linguistiques ont été envisagés. Par exemple, l'adverbe composé *peut-être*, utilisé pour marquer une probabilité, permet d'exposer les questions qui se posent sans que les personnages y cherchent (ou au moins, y trouvent) de réponses immédiates, au moins pour les questions dont le personnage n'est pas le sujet direct..

- **Peut-être** l'œuvre d'un collègue soucieux de faire avancer l'enquête ou d'étaler sa culture (p. 6).
- Il reviendra **peut-être** (p. 8).
- [Original] : La plupart des gens hésitent quand on leur propose d'assister à une perquisition, **peut-être** par peur de tomber sur quelque chose qui les surprenne, sur un détail qui les déçoive.

  [Modifié] : La plupart des gens hésitent quand on leur propose d'assister à une perquisition. **Peut-être** ont-ils peur de tomber sur quelque chose qui les surprenne, sur un détail qui les déçoive (p. 8).
- **Peut-être** aura-t-il décidé de faire un pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle, à pied, sans prévenir personne, à moins qu'il eût été embrigadé par une secte, escroqué par un gourou au point de ne plus vouloir, ou de ne plus pouvoir, rentrer chez lui, de peur d'y être attendu ou de s'y trouver confronté à quelques mauvais souvenirs (p. 15 – 16).
- **Peut-être** Corentin Lambert avait-il besoin de cela pour se remettre de ses journées passées à trancher dans la chair des animaux alors qu'il aspirait à un monde meilleur et à une vie plus apaisée (p. 131).

Parce qu'il exprime aussi bien la possibilité que la probabilité douteuse, l'adverbe *peut-être* permet de poser les questions insolubles et qui ne sont pas supposées perturber outre mesure les personnages. L'exemple des pages 15 et 16 illustre, avec le futur antérieur employé comme futur de supposition et le subjonctif plus-que-parfait exprimant l'irréel du passé, cette idée de questionnement léger qui passe par le flux de conscience du personnage sans que ce dernier y trouve de réponse.

> Le discours direct libre efface les marques du discours direct, en gommant l'origine énonciative, le verbe de parole, ainsi qu'en estompant les guillemets[99].

Parallèlement, les questions posées en cours de narration et au style direct libre, par la rupture énonciative qu'elles entraînent, exposent les questions qui passent par la conscience du personnage et sur lesquelles ce dernier s'arrête nettement.

- [Original non modifié] : l'expression *The Major Works* était déjà polysémique en soi. *Les grands travaux* ou *le commandant travaille* ? (p. 27)

---

[99] Alain Rabatel, « Le point de vue asserté », in *Argumenter en racontant*, Bruxelles : [Paris], De Boeck, 2004, Coll. Savoirs en pratique, p. 39 à 50, p. 46.

- [Original non modifié] : D'autres affaires plus importantes ? C'était peu probable, sauf à considérer qu'un feu de poubelle ou un vol de selle de vélo relèvent du grand banditisme (p. 27).
- [Original] : Des livres de poésie anglaise.
  Devait-elle penser à Shakespeare ou à Lord Byron, et pourquoi pas à Kipling ? Et quel pouvait être le sens du message trouvé lors de la première visite chez Corentin Lambert ?
  [Modifié] : Des livres de poésie anglaise.
  C'était très vague. Shakespeare ou Lord Byron, et pourquoi pas Kipling ? Et quel pouvait être le sens du message trouvé lors de la première visite chez Corentin Lambert ? (p. 32)
- [Original] : Alors qu'avait-il bien pu trouver ? Parlait-il de livres sur l'astrologie ? de feng-shui ? de yoga ? de médecine par les plantes ? de cartomancie ou de chiromancie ? Et surtout, **Sandra se demandait si** cela valait la peine de le contacter pour lui demander plus de détails.
  [Modifié] : Alors qu'avait-il bien trouvé ? Parlait-il de livres sur l'astrologie ? de feng-shui ? de yoga ? de médecine par les plantes ? de cartomancie ou de chiromancie ? et surtout, cela valait-il la peine de le contacter pour lui demander plus de détails ? (p. 32)

Cet emploi du style direct libre est supposé permettre au lecteur d'imaginer le personnage en train de se poser des questions. À ce titre, il y a une certaine distance qui apparaît par rapport aux questionnements précédents, dans la mesure où l'emploi du *peut-être* n'impliquaient pas de rupture sémantique. Pour cette raison, et pour rendre plus pertinente l'approche expérimentale de cette écriture, les exemples de modifications (et de passages au style direct libre) s'appuient sur la volonté d'associer l'oralité du discours direct (parce que « le point d'interrogation [note] en partie les nuances et la variété de l'oral[100] ») à l'exposition de la conscience du personnage. Cet outil linguistique est utilisé pour exprimer les questions supposées susciter une véritable réflexion chez le personnage sans que le résultat de cette réflexion soit toujours exposé. Et parce que cette rupture énonciative se fait sans rappeler la présence du personnage en tant que sujet grammatical, elle est surtout envisagée pour exprimer

[100] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *op. cit.*, p. 143.

les questions les plus logiques, celles qui ne sont pas supposées susciter d'empathie chez le lecteur.

Cette question de l'empathie liée à l'emploi des discours direct, indirect, et à tout ce qui en modifie le point de vue (comme le style indirect libre) a beaucoup plus été appréhendée en matière de linguistique que de critique littéraire, probablement parce qu'elle s'imbrique avec nombre d'autres éléments (sémantique des verbes introducteurs, dramatisation, textes homodiégétiques ou hétérodiégétiques, temporalité, etc.) qui en perturbent l'analyse, et parce qu'elle soulève des paradoxes qui touchent la généricité même du roman (comme l'effacement du narrateur qui aspire à conférer un point de vue objectif au texte, mais qui pousse à accepter telle quelle la subjectivité des personnages). Pour ces raisons, il a semblé pertinent de l'aborder en amont de l'écriture, à un stade où le scénario était achevé, mais où une bonne partie du texte restait à rédiger. Pour autant, ce n'est qu'après avoir terminé une première ébauche du roman qu'il a été possible d'apprécier si cette réflexion et les modifications qui en ont résulté apportaient un surplus de signifiance au lecteur, et finalement, dans ce cadre de recherche-création, seule la lecture du roman permet de confirmer ou d'infirmer cette appréciation.

2.2.1.2.2. La temporalité

Comme cela a été précisé supra[101], plusieurs temporalités coexistent dans le roman. Ce dernier restitue un récit dont le destinataire doit avoir, à la fin de sa lecture, une représentation chronologique établie avec plus ou moins de précision. Pour autant, si l'ordre dans lequel les éléments sont racontés n'est pas forcément le même que celui

[101] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.1.2. Le temps, p. 40.

dans lequel ils sont survenus, créer une rupture de parallélisme qui ne soit pas explicite entre ces deux chronologies (le caractère explicite d'une telle rupture pouvant, par exemple, s'appuyer sur un récit de souvenirs enchâssé) reviendrait à se dissocier de la conscience des personnages. Aux yeux de ces derniers, seule la chronologie de l'univers du roman est pertinente.

Pour autant, cette volonté de s'aligner sur la chronologie de la construction référentielle du roman n'empêche pas de chercher dans quelle mesure l'ordre dans lequel les informations sont fournies au lecteur peut susciter chez lui des effets d'attente, de surprise ou de connivence. Dans ce contexte, il est indispensable de préciser qu'à travers la notion d'empathie, l'objectif dépasse la seule ambition de communiquer informations et émotions.

> L'empathie consiste à se mettre à la place de l'autre sans forcément éprouver ses émotions, comme lorsque nous anticipons les réactions de quelqu'un ; la sympathie consiste inversement à éprouver les émotions de l'autre sans se mettre nécessairement à sa place, c'est une contagion des émotions, dont le fou rire peut être considéré comme typique. Autrement dit, on peut être empathique sans éprouver de sympathie, de même qu'on peut avoir de la sympathie sans être empathique[102].

Dans le cadre de ce travail, c'est en raison du privilège accordé à l'empathie que l'exposition du récit est appelée à se superposer, dans la mesure du possible, au flux de conscience des personnages[103]. Une telle volonté se traduit en ce qui concerne les informations. Il s'agit alors d'amener ces dernières de manière progressive, de façon à ce que celles qui ne sont pas supposées surprendre ou dérouter le personnage ne surprennent ou ne déroutent pas non plus le lecteur (on parlera alors d'empathie

---

[102] Gérard Jorland, « L'Empathie, histoire d'un concept », in *L'Empathie*, Paris, O. Jacob, 2004, p. 19 à 49, p. 20-21.
[103] cf. Le substrat préexistant au roman — § 2.1.3.2. Le flux de conscience, p. 50.

cognitive). Ce souci doit être pris en compte à plusieurs échelles. Il oblige à s'interroger sur ce que sait le personnage dans le cadre général du roman, mais aussi dans celui de chaque passage et même de chaque phrase. En effet, que ce soit à l'échelle de la phrase ou d'une série de phrases, si l'on admet le principe selon lequel « la construction simple [...] présente les mots et les propositions rangés suivant l'ordre de la génération des idées[104] », l'adéquation du texte à la conscience du personnage a une incidence sur cet ordre. Que ce soit en matière de rupture de chronologie ou de rapports de cause à effet, les inversions ne se justifient que dans les cas où il serait question de faire éprouver au lecteur la surprise ressentie par le personnage.

- [Original] : Elle n'avait plus qu'à attendre, attendre que **la police fasse son travail(1)**, tout en espérant que des **preuves ou des faisceaux d'indices(2)** refassent surface grâce à un **fonctionnaire zélé(3)** capable de **deviner de quoi l'instruction avait besoin(4)**, parce qu'il serait **plus chanceux(5)** ou **mieux inspiré(6)**, ou parce qu'il aurait **l'expérience nécessaire(7)** pour sentir ce qui pouvait **faire avancer l'enquête(8)**.
  [Modifié] : La juge n'avait plus qu'à attendre, attendre que **la police fasse son travail(1)**, tout en espérant que des **preuves ou des faisceaux d'indices(2)** refassent surface grâce à un **fonctionnaire zélé(3)**, fonctionnaire **plus chanceux(5)**, **mieux inspiré(6)**, ou **suffisamment expérimenté(7)** pour sentir ce qui peut **faire avancer l'enquête(8)**, pour **deviner de quoi l'instruction a besoin(4)** (p. 5).
- [Original] : Quand le garçon boucher a ouvert la grosse porte métallique derrière lui (1), il n'y avait toujours pas d'autres clients dans la boucherie (2).
  [Modifié 1] : Il n'y avait toujours pas d'autres clients dans la boucherie (1) quand le garçon boucher a ouvert la grosse porte métallique derrière lui (2)
  [Modifié 2] : Il n'y avait toujours pas d'autres clients dans la boucherie (1), **et ça tombait bien**, quand le garçon boucher a ouvert la grosse porte métallique derrière lui (2) (p. 22).
- [Original] : On ne remet pas sa hiérarchie en cause (1) dans un acte de procédure officiel (2).
  [Modifié] : Dans un acte de procédure officiel (2), on ne remet pas sa hiérarchie en cause (1) (p. 71).

---

[104] Nadia Minerva, « La syntaxe française enseignée aux Italiens : vue d'ensemble (fin XIX^{e}-début XX^{e} siècle) », in *La Syntaxe raisonnée : mélanges de linguistique générale et française offerts à Annie Boone à l'occasion de son 60^{e} anniversaire*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, cop, 2003, Coll. Champs linguistiques. Recueils, p. 339 à 353, p. 347.

Pour autant, cette volonté d'aboutir à un texte en adéquation avec la conscience des personnages ne doit pas empêcher d'assumer la subjectivité propre à l'élaboration et à l'énonciation de leurs pensées, comme le montrent les exemples ci-dessus. L'ordre dans lequel les pensées arrivent à leur conscience, quoique subjectif, peut être rectifié pour s'accorder à ce que laisse envisager leur caractère, renforçant ainsi l'empathie du lecteur à leur égard et la signifiance du texte à l'égard du lecteur. Par exemple, la modification de la page 5 permet de structurer la pensée du personnage en déplaçant la référence à l'instruction judiciaire pour la placer à la fin de sa réflexion. Cette modification permet aussi de regrouper les pensées sur le policier et de placer côte à côte l'enquête de police et l'instruction, comme cela s'avère être le cas dans le roman. Par ailleurs, la conjonction de coordination causale *parce que* est supprimée de cette réflexion qui devient alors plus intuitive que rationnelle.

Le second exemple illustre la volonté de retranscrire certaines scènes en respectant leur ordre d'apparition dans la conscience du personnage, quitte à rajouter un passage proche de l'oralité pour marquer un rapprochement du point de vue avec ce même personnage.

Le troisième exemple illustre aussi comment l'ordre des choses telles qu'elles sont supposées apparaître dans la conscience du personnage est pris en compte. Le premier texte exposait la réflexion de quelqu'un qui maîtrise les règles de l'institution où il travaille et qui se les remémore telles quelles, la modification suggère un personnage qui réfléchit pendant le déroulement de l'interrogatoire.

Il faut aussi préciser que l'empathie cognitive peut être envisagée en dehors du seul cadre de la narration. Si l'on s'éloigne de la retranscription du flux de conscience des personnages, les questions qu'ils se posent n'en restent pas moins susceptibles de se confondre avec celles que se pose le lecteur. C'est là un aspect assez banal du genre du

roman policier que l'on retrouve dans la phrase : « Si le poème décrivait le domicile de Corentin Lambert, certaines images devenaient incompréhensibles, et s'il désignait autre chose, alors **on se demandait bien quoi** (p. 37). » Le recours à l'oralité tel qu'il est observé à la fin de cette phrase permet d'exposer la pensée du personnage alors qu'elle est supposée se rapprocher de celle du lecteur.

Parallèlement, le travail sur les relations de cause à effet et sur l'ordre dans lequel elles se trouvent exposées a aussi été source de réflexion et a nécessité des réécritures spécifiques dans le récit B.

- [Original] : Ils ne savaient jamais s'ils devaient l'appeler monsieur ou madame, alors quand ils n'ont pas le choix, ils l'appellent *lieutenant* avec un air gêné, **parce que** c'est sa façon de se présenter.
  [Modifié] : Ils ne peuvent pas savoir s'ils doivent l'appeler monsieur ou madame, alors quand ils n'ont pas le choix, ils l'appellent *lieutenant* avec un air gêné. **Après tout**, c'est sa façon de se présenter (p. 9).
- [Original] : Même si les témoins sont là uniquement pour s'assurer que rien n'est dérobé pendant la perquisition, il fallait qu'ils signent le procès-verbal en partant. **Ils ne pouvaient pas refuser parce que le Code pénal ne prévoit pas ce genre de rebondissement**. Le Code pénal exige des situations dans lesquelles tout s'emboîte, proprement, dans un monde où rien ne dépasse.
  [Modifié 1] : Même si les témoins sont là uniquement pour s'assurer que rien n'est dérobé pendant la perquisition, il fallait qu'ils signent le procès-verbal en partant. **Le Code pénal ne le prévoit pas, alors ils ne peuvent pas refuser**. Le Code pénal exige des situations dans lesquelles tout s'emboîte, proprement, dans un monde où rien ne dépasse.
  [Modifié 2] : Même si les témoins sont là uniquement pour s'assurer que rien n'est dérobé pendant la perquisition, il fallait qu'ils signent le procès-verbal en partant. **Ils ne pouvaient pas refuser, puisque le Code pénal ne prévoit pas ce genre de rebondissement**. Le Code pénal exige des situations dans lesquelles tout s'emboîte, proprement, dans un monde où rien ne dépasse (p. 9).

Le premier exemple montre comment ce qui est perçu comme un rapport de cause à effet au moment de l'écriture doit être réajusté. En effet, exposer une cause factuelle avec *parce que* introduisait une notion d'intentionnalité là où un recours à la locution adverbiale liée à l'oralité *après tout*, expose la conscience du personnage qui se livre à un

simple constat. Le plus intéressant dans cette modification étant qu'elle permet de discerner comment la logique en vigueur au moment de l'écriture doit être corrigée pour éviter qu'elle parasite l'expression de la conscience du personnage.

De même, la relation de causalité exprimée dans le texte original du second exemple illustre la façon dont la logique envisagée au moment de l'écriture risque toujours de s'imposer à un personnage qui ne se trouve pourtant pas dans cette démarche logique. La conjonction *parce que* introduit une cause factuelle qui laisse apparaître une intentionnalité (ou au moins, un laisser-faire) incompatible avec la réflexion consciente du personnage. La deuxième tentative, en présentant un rapport de conséquence, permet d'atténuer cette intentionnalité, mais les procès apparaissent alors dans un ordre différent de celui souhaité pour exposer le flux de conscience du personnage (supposé penser d'abord aux témoins, puis au Code pénal). Finalement, ce fut la conjonction *puisque* qui a permis d'exposer les procès dans le même ordre que celui qui est envisagé dans sa conscience, et de présenter le Code pénal comme un présupposé plutôt que comme une cause.

> *Puisque* et ses variantes [...] justifient l'énonciation de la proposition principale ou en affirment la validité. [...] elles n'expriment aucun lien de causalité sur le plan des faits[105]

Une fois ces outils linguistiques envisagés en adéquation avec l'éther conceptuel du récit, il devient nécessaire de se livrer à une relecture du texte en gardant à l'esprit que toutes les relations de conséquences, si elles se présentaient de la sorte dans le cadre de l'écriture, doivent être modifiées chaque fois que le rapport de cause à effet n'est pas directement envisagé par le personnage autour duquel s'articule le récit. Cette

---

[105] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *op. cit.*, p. 851.

réflexion s'est d'ailleurs ensuite étendue à tous les connecteurs logiques afin que seuls ceux qui traduisent l'état de pensée des personnages soient conservés.

- [Récit A – original] : Finalement, **Sandra** fut à l'heure, avec des traits tirés et un sac volumineux que **Claude** a imaginé rempli de dossiers, **parce qu**'elle ne voulait pas prendre le risque de perdre une occasion de travailler (p. 101).
- [Récit B – original] : Cette colère dont on a un peu honte mais qu'on ne peut pas faire taire, parce qu'elle est trop forte, parce qu'elle est justifiée. Cette impuissance à faire en sorte que les choses, que les gens, fussent seulement conformes à ce que tout le monde estime être juste. Claude ressentait cette rage enfantine parce que des hommes plus puissants pouvaient mal se comporter et parce qu'une femme plus puissante encore cherchait à faire en sorte que tout cela fût sans conséquence.
  [Récit B – modifié] : Cette colère dont on a un peu honte mais qu'on ne peut pas faire taire **:** elle est trop forte, **et en plus**, elle est justifiée. Cette impuissance à faire en sorte que les choses, que les gens, fussent seulement conformes à ce que tout le monde estime être juste. Claude ressentait cette rage enfantine, **déplorant** que des hommes plus puissants puissent mal se comporter, **regrettant** qu'une femme plus puissante encore cherche à faire en sorte que tout cela fût sans conséquence (p.102).
- [Récit B – original] : S'asseoir et fermer les yeux, **parce qu**'après tout ce temps passé à enquêter, il semblait naturel que tout finisse et tout recommence dans cette obscurité.
  [Récit B – modifié] : S'asseoir et fermer les yeux**…** après tout ce temps passé à enquêter, il semblait naturel que tout finisse et tout recommence dans cette obscurité. (p. 145).
- [Récit B – original] : un pépiement harmonieux et discordant à la fois, **parce que** chaque sifflement en laissait présager un autre qui restait tout de même surprenant.
  [Récit B – modifié] : un pépiement harmonieux et discordant à la fois, **dans lequel** chaque sifflement en laissait présager un autre et restait tout de même surprenant (p. 146).

Ainsi, la plupart des relations causales ont été supprimées du récit B, sauf lorsqu'il s'agissait expressément de retranscrire une réflexion logique de la part du personnage. Par ailleurs, le premier exemple mentionné ci-dessus montre comment le caractère logique prêté à un personnage se répercute dans la narration, y compris dans un passage où ce n'est pas forcément la conscience de ce personnage qui se trouve exprimée. Dans ce contexte, si des épisodes qui regroupaient les deux récits avaient dû se répéter, il aurait peut-être été plus pertinent de veiller à ce que les outils linguistiques dédiés à chaque personnage ne se chevauchent pas, mais comme ils sont

particulièrement rares, il a semblé préférable d'envisager la contamination comme une expression de la complicité qui se nouait entre ces deux personnages.

Parallèlement, même dans la seule succession des éléments du récit et des procès relatés, l'exposition de ces consciences nécessite des réajustements pour que l'ordre du texte soit identique à celui de la pensée des personnages. Ici, ce n'est plus la génération des idées qui se trouve alors prise en compte, mais la façon dont les personnages perçoivent leur univers.

- [Récit A : original] : Cela faisait maintenant quinze jours que Corentin Lambert avait disparu.
  [Récit A : modifié] : Corentin Lambert avait maintenant disparu depuis plus de quinze jours (p. 6).
- [Récit B : original] : Il y a eu un petit moment d'hésitation sur le palier.
  [Récit B : modifié] : Sur le palier, il y a eu un moment d'hésitation gênant (p. 8).

Le premier exemple caractérise cette volonté d'exposer les procès à travers la conscience des deux personnages. L'évocation de la durée de l'absence placée au début de la phrase aurait pu se justifier à l'entrée d'un paragraphe qui aurait eu pour fonction d'exprimer le sentiment diffus d'une procédure d'enquête entamée depuis trop longtemps, et d'amener le nom du disparu comme le résultat de cette enquête. Mais puisque le disparu, Corentin Lambert, est déjà présent dans l'esprit de la juge quand cette pensée se trouve exposée (il est évoqué les paragraphes précédents), il semblait logique de lui faire commencer la proposition.

Le second exemple est plus facilement généralisable. À part lorsqu'il s'agit d'exposer un procès qui aboutit à un nouvel espace ou qui modifie l'espace au point de surprendre le personnage qui s'y trouve, le complément circonstanciel de lieu précède le procès qui s'y déroule lorsqu'il s'agit d'exposer les événements dans l'ordre où ils arrivent à la conscience du personnage.

Cette volonté de s'aligner sur la conscience des personnages pour susciter l'empathie du lecteur a guidé de nombreuses autres corrections, que ce soit pour modifier l'ordre, le registre ou même la sémantique du texte. En effet, cette approche permettait surtout de constater que ce qui guide la pensée de l'auteur peut se trouver très éloigné de ce qui structure celle des personnages. Dans le cadre de ce travail, il a été décidé, dans la mesure du possible, d'estomper cette différence, mais un autre type d'écriture pourrait tout aussi bien ne pas en tenir compte, voire la mettre en exergue.

Un deuxième constat qui doit être fait porte sur la méthodologie. Si les délais pour faire ce travail ont obligé à élaborer cet arrière-texte concomitamment à l'écriture du roman, il semblerait plus rationnel de relire et de corriger ce dernier en reprenant tous les outils linguistiques et les faits de langages mentionnés ci-dessus.

Enfin, une troisième remarque s'impose. Même si cette notion d'empathie ressentie par le lecteur pour les personnages semble pouvoir s'appuyer sur des éléments tangibles, elle n'en reste pas moins subjective, et peut être déclinée de nombreuses façons. Elle peut, par exemple, s'appuyer sur la narration plutôt que sur l'énonciation. On trouve des passages qui semblent s'appuyer sur cette tentative dans la *Trilogie new-yorkaise* de Paul Auster[106] où des scènes scatologiques surviennent lorsque le personnage ressent un malaise, mais pour d'autres raisons. Cette forme d'empathie, liée à la narration plus qu'à l'énonciation, a l'avantage de passer facilement les barrières de la traduction (voire, celles des cultures), et permet d'envisager les descriptions comme une dimension supplémentaire conférée à la narration, mais elle ne peut être reconnue comme volontairement intégrée au texte sans le concours de l'auteur.

---

[106] Paul Auster, *Trilogie new-yorkaise*, trad. Pierre Furlan, Arles, Actes Sud, 1991, 444 p., Coll. Babel, 32.

II. Le substrat préexistant au roman

Alors que l'éther conceptuel du récit s'appuie sur des outils linguistiques élaborés pendant ou en amont de la rédaction du roman, en fonction de leur capacité à souligner ou à illustrer certaines caractéristiques de sa construction référentielle, il est préférable de parler de substrat préexistant au roman pour réfléchir à ce qui relève de la pratique de la littérature romanesque et qui peut s'intégrer au roman pendant sa rédaction. Cette notion de substrat s'appuie sur l'existence d'un déjà-là en matière d'outils et de matériaux linguistiques élaborés et décelables dans des œuvres susceptibles de servir de référence, ce qui permet aussi d'assumer la part d'intertextualité présente dans le cadre de la création d'un roman. Il faut aussi préciser que ce déjà-là peut être envisagé à différentes échelles, par exemple, au niveau du lexique, de la phrase ou du scénario du roman. Cette vision englobante et synchronique du lien qui existe entre les textes déjà écrits et celui en cours de rédaction doit alors être précisée sur deux points :

• La volonté d'anticipation portant sur ce qui doit être écrit pour convenir à un public contemporain ou à venir doit permettre d'échapper à une approche qui pousserait à la compilation plutôt qu'à l'expérimentation.

• Le caractère expérimental de la démarche aspire à mettre en relief des outils ou matériaux linguistiques qui n'ont pas toujours été reconnus comme tels. Leur pertinence, lors de la réception d'un nouveau texte, doit permettre de leur reconnaître une efficacité, mais elle reste problématique tant qu'elle n'a pas été envisagée indépendamment du roman.

Par ailleurs, dans le cadre de ce travail, il est nécessaire d'envisager l'étendue du processus d'écriture d'un roman dans sa durée. Par souci de cohérence, il convient de considérer ce qui est mis au jour et de le développer à la fois dans ce qu'il reste à rédiger comme dans ce qui a déjà été écrit, sans oublier que certains matériaux linguistiques

peuvent ne trouver leur pertinence que sur une partie du récit, en fonction de l'évolution de ce dernier.

1. La narration

Dans ce substrat préexistant au roman, les questions portant sur la narration obligent à s'intéresser à la volonté située en amont du texte. En effet, parmi les éléments qu'il est indispensable de prendre en compte avant même d'écrire les premières lignes d'un roman, celui de la narration (et par extension, celui du narrateur) reste inévitable.

> [La question de la narration en *il* et de la narration en *je*] se situe en amont [du texte]. Il est plus important de déterminer au préalable si la façon de raconter passe par la voix représentée d'un auteur, ou par son absence : dans le premier cas, la représentation de la voix de l'auteur passe par une narration directe, et donc par des *narrateurs* (en première ou en troisième personne) tandis que dans le deuxième cas, l'absence de représentation passe par la voix des personnages, comme dans les genres théâtraux les plus traditionnels (comédie, tragédie, drame) ou dans le roman épistolaire[107].

Ce premier constat d'Alain Rabatel permet de prendre une certaine distance avec la seule question du *je* ou du *il*, étant entendu que le choix du récit homodiégétique ou hétérodiégétique n'est pas considéré comme une conséquence isolée de cette représentation (ou de cette non-représentation) de la voix de l'auteur. Cette mise en perspective des choix portant sur la diégèse et sur cette éventuelle représentation de l'auteur s'accommode par ailleurs très bien au fait qu'un récit en *je* (homodiégétique) peut taire la voix de l'auteur (en exploitant la possibilité d'un narrateur totalement fictif) alors qu'un récit en *il* (hétérodiégétique) peut tout à fait révéler cette voix (il suffit de prendre pour exemple *Jacques le fataliste et son maître*[108]). Ce constat a d'ailleurs

---

[107] Alain Rabatel, « Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle », *Littérature*, octobre 2011, p. 108 à 138, p. 112.
[108] Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Larousse, 2007, 333 p., Coll. Petits classiques.

l'insigne avantage de ne s'attacher qu'à la représentation de la voix de l'auteur plutôt qu'à la supposée présence de ce dernier. Il pose les bases d'une approche plus objective que s'il s'agissait de déterminer les parts d'intimité ou de sincérité décelables au sein d'un texte.

Pour le roman qui compose ce travail, et dans le cadre de l'intérêt porté à l'indicible, plusieurs choix étaient possibles. L'un d'eux consistait à opter pour un narrateur homodiégétique et à travailler sur l'empathie du lecteur afin de l'amener à éprouver ce qui échapperait justement aux capacités de compréhension et d'énonciation de ce narrateur. Une autre possibilité était de recourir à la multiplicité des points de vue pour laisser supposer l'impossibilité d'exprimer une vision du monde à la fois individuelle et cohérente, cette multiplicité des points de vue excluant *a priori* le recours à un narrateur homodiégétique, pour peu que l'on prête à ce dernier une personnalité unie et cohérente. À ce stade, il est nécessaire de rappeler que si ce deuxième cas de figure n'exclut pas de travailler sur l'empathie du lecteur, cette importance donnée à l'empathie suppose *de facto* son adhésion. Dans le cadre d'un travail académique, le choix de l'absence de représentation de la voix de l'auteur s'est imposé afin de privilégier une lecture susceptible d'échapper à l'axiologie ou à la dialectique, et afin d'aspirer à une empathie qui ne puisse pas être confondue avec une quelconque sympathie ressentie pour l'auteur. Ce choix est venu confirmer celui d'un narrateur hétérodiégétique, autant pour éviter les confusions découlant d'un narrateur à la première personne trop facilement assimilable à l'auteur que pour donner une prééminence à la voix des personnages. C'est finalement à travers le contraste présenté par ces personnages dans leur façon d'être, d'agir ou d'appréhender l'univers du roman que la complexité inhérente à certains concepts doit se trouver dépassée ; et c'est par ce dépassement illustrant l'impossibilité d'adopter une position ferme et rationnelle que

l'indicible peut être sous-entendu. C'est aussi à travers l'équilibre mis en scène entre la voix du narrateur et celle des personnages[109] que l'empathie est supposée se renforcer en fonction de certains thèmes abordés ou de certaines postures.

1.1. Le scénario

Que ce soit dans le cadre d'un roman écrit « au fil de l'eau » ou dans celui d'un roman dont le scénario a précédé l'écriture, quand ce n'est pas dans une démarche où l'écriture et la scénarisation du texte s'entrecroisent sans cesse, le roman en devenir, parce qu'il s'attache à raconter une histoire, ne peut pas se passer d'une réflexion sur le scénario.

> La première fonction du scénario semble être son caractère narratif. Le scénario, comme tout récit, introduit des personnages, décrit des lieux et des actions. Si l'on se réfère aux nombreux manuels d'enseignement du scénario, on découvre que le schéma actantiel [*sic*] de celui-ci ne diffère pas ou peu de celui d'un roman ou d'un texte de théâtre. Le scénario, tout simplement, raconte une histoire[110].

Il reste ensuite à déterminer dans quelle mesure les éléments qui composent cette histoire sont choisis ou élaborés en fonction leur adéquation à l'univers dans lequel ils s'inscrivent ou du rôle qu'ils y occupent en tant qu'agents. Dans le cadre de ce travail, et puisqu'il a fallu développer concomitamment le roman et son scénario, ces éléments ont dû être élaborés dans un souci d'originalité et de réalisme. On retrouve dans cette approche la dualité du commun et du singulier[111] pour tenter d'exprimer une tension ressentie tout au long de l'écriture. Dans un contexte de recherche-création, il s'agit de créer quelque chose de nouveau, mais qui reste susceptible d'être compris et apprécié par un certain nombre de personnes, inconnues. À ce titre, le recours à des bases déjà

---

[109] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1.2.1. Le monde représenté, p. 88.
[110] Vermeesch, Amélie, « Poétique du scénario », *Poétique*, vol. 138 / 2, 2004, p. 213 à 234, p. 218.
[111] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1.2.1. Le monde représenté, p. 88.

éprouvées en matière de récit ne peut pas être écarté. Le schéma narratif (situation initiale, crise, péripéties, dénouement, situation finale) a finalement été appréhendé comme un outil performant, même s'il nécessitait d'être remis en perspective et si l'attachement de ce travail à traiter de l'indicible en a quelque peu modifié l'emploi.

1.1.1. La trame initiale

Parce que l'« indicible *dit* une absence[112] », son expression a été envisagée par l'évocation d'une disparition dès la conception du scénario du présent roman. Par ailleurs, puisqu'il était question de s'intéresser à l'empathie à travers des outils linguistiques plutôt qu'à travers l'exposition d'un univers référentiel pathétique, c'est une absence à la fois limitée et inexpliquée – l'absence d'un individu sur lequel il n'est pas prévu que le lecteur s'apitoie – qui a constitué la trame du roman.

En ce qui concerne le schéma narratif évoqué supra, il faut remarquer que les situations initiale et finale ne correspondent pas à des situations d'équilibre. À aucun moment la diégèse du roman n'inclut la présence du disparu, si bien qu'en dehors des témoignages de ses proches, rien ne vient confirmer son existence au lecteur. Il apparaît d'ailleurs assez rapidement que ce n'est pas tant le fait de le retrouver que celui de comprendre ce qui lui est arrivé qui motive les enquêteurs. Il s'agit alors de s'appuyer sur des « récits policiers contemporains [qui] nous invitent […] à scruter les relations qui se tissent entre l'acte herméneutique du détective et celui que programme le texte chez le lecteur[113] » en envisageant l'empathie comme une de ces relations possibles.

Ces romans policiers contemporains, en présentant les enquêteurs comme des chercheurs de vérité, exposent un univers compréhensible ou non en fonction de la

---

[112] Michael Rinn, « Sémantique de l'indicible », in *Les Récits du génocide : sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, Coll. Sciences des discours, p. 37 à 60, p. 58.
[113] Maxime Decout, *op.cit.*, p. 21-22.

réussite de ces derniers. Dans le cadre de ce travail, le fait d'aboutir à une fin qui clôt l'intrigue au prix du réalisme de l'univers du roman place ce dernier à mi-chemin entre le roman policier et le roman fantastique. L'hésitation propre au genre du fantastique telle qu'elle a été théorisée par Tzvetan Todorov, entre l'étrange et le merveilleux[114], expose alors une impossibilité. Le roman oscille entre le réalisme et le fantastique (non sans poser la question de la folie), pour se clore d'une manière cyclique. La disparition de l'un des enquêteurs marque non seulement l'impossibilité de résoudre l'intrigue, mais aussi l'impossibilité d'appréhender ce qui en est à l'origine. Même dans le cadre restreint du récit, on se rapproche de l'expression de l'indicible dans la mesure où l'intrigue circulaire ramène « à l'état de manque qui définit la situation de départ[115] ».

1.1.2. Le paradigme actanciel

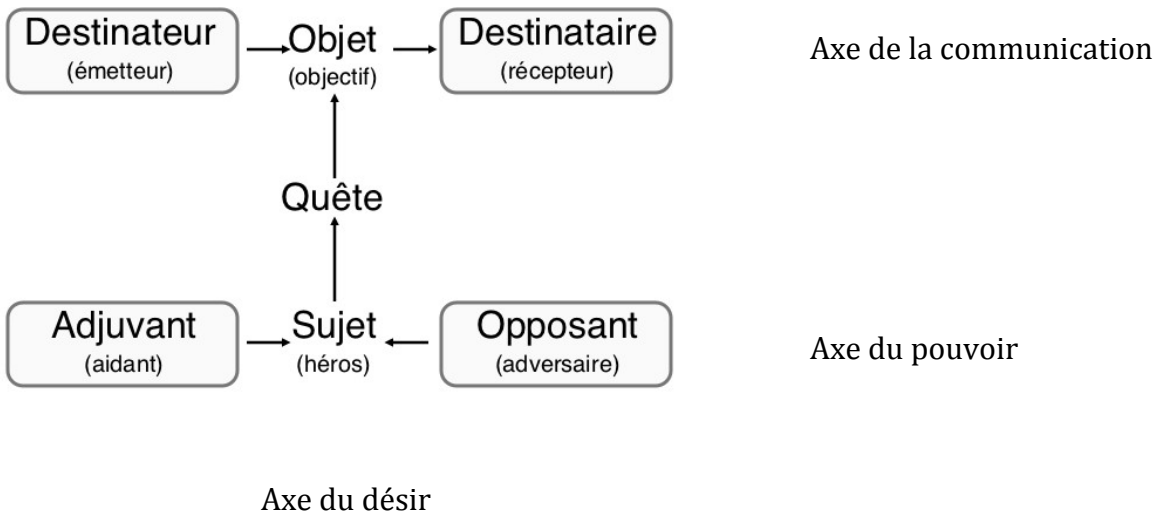
À cette trame encore ténue sont venues s'ajouter certaines considérations liées au modèle actanciel de Greimas dans la mesure où ce dernier permettait d'envisager le « rôle narratif spécifique[116] » de chaque personnage. Il s'agissait alors de s'interroger sur la façon dont ces rôles pouvaient être appréhendés à travers une volonté d'exprimer l'indicible et de susciter l'empathie. Il faut d'ailleurs noter qu'une approche moderne de ce modèle autorise à ce qu'il soit envisagé en concordance avec certaines notions qui en complexifient l'usage comme la multiplicité des identités ou la transindividualité. Même si de tels éléments n'ont pas été inclus dans le roman qui compose ce travail, il faut tout de même remarquer que des textes récents s'appuient sur des scénarios au sein

---

[114] Tzvetan Todorov, « L'étrange et le merveilleux » in *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 188 p., Coll. Points Essais, 73, p. 46 à 62.
[115] Michael Rinn, « Le niveau figuratif », in *Les Récits du génocide : sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, Coll. Sciences des discours, p. 123 à 170, p. 166.
[116] Michael Rinn, « Niveau narratif », in *Les Récits du génocide : sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, Coll. Sciences des discours, p. 63 à 108, p. 64.

desquels un seul individu peut disposer de plusieurs personnalités[117], voire dans lesquels les notions mêmes d'individu et de personnalité deviennent problématiques[118].

Figure 1 - modèle actanciel de Greimas



Quoi qu'il en soit, ce schéma permet d'envisager la réalisation d'un scénario susceptible d'exprimer l'indicible dans la mesure où il a servi de grille d'analyse pour appréhender des récits qui traitent explicitement de ce thème (par exemple les récits de génocides) et qu'il met au jour certaines de leurs spécificités, même si les thèmes abordés dans le roman qui compose ce travail diffèrent de ceux des textes mentionnés ci-après.

Par exemple, dans *La Nuit*[119], il permet de relever plusieurs aspects de la narratologie liés à des caractéristiques propres aux agents qui peuplent ce récit de l'indicible.

On relève d'abord un aspect problématique sur l'axe du pouvoir avec un héros qui devient son propre opposant à cause de la crainte croissante qu'il éprouve envers lui-même. Cet aspect peut être réutilisé dans le cadre du roman, avec le personnage de la juge qui se trouve bloqué dans sa progression en raison de l'attachement porté à son

[117] Sébastien Japrisot, *Piège pour Cendrillon*, Paris, Denoël, 1962, 240 p., Coll. Folio policier, 73.
[118] Milan Kundera, *L'Identité*, Paris, Gallimard, 1997, 166 p.
[119] Elie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Éd. de Minuit, 1988, 177 p., Coll. Documents.

mode de vie et de son impossibilité à faire son deuil. Sur ce dernier point, c'est le fait que le fils ait disparu, plutôt que d'être mort, qui empêche ce deuil. Ce choix a lui aussi été fait comme une tentative d'expression de l'indicible à travers l'évocation d'une absence liée à une ignorance, une absence que la raison ne parvient pas à appréhender.

- En arrivant près du petit village où elle vivait, avec la flèche en plomb de son église moderne, **elle eut envie de continuer son escapade, de ne pas rentrer, de voir où et jusqu'où elle pouvait rouler avant que son intérieur confortable se mît à lui manquer. L'idée l'amusa, mais pas suffisamment pour la détourner du chemin qui la ramenait chez elle**, dans ce pavillon douillet qu'elle n'avait, à cette heure où les premières étoiles pointent dans le ciel, aucune raison de quitter (p. 20).
- Mais surtout, elle pensa à son fils, à ce **deuil impossible** qui avait valeur de jugement, de **condamnation à errer dans les limbes jusqu'à d'invraisemblables retrouvailles**. (p. 144)
- Et si elle prenait à son tour cette décision de disparaître, elle pourrait faire en sorte que personne ne la retrouve. Pensive et recouvrant quelque peu ses esprits, elle réfléchit. **Trouver une seule bonne raison de ne pas s'en aller ? de ne pas rejoindre son fils, Corentin Lambert et peut-être cet officier de police qui enquêtait sur cette disparition ? La peur de ce qui allait suivre ? La peur d'abandonner un mode de vie qu'elle n'avait encore jamais vraiment remis en question ? La peur de manquer à ceux de son clan et de passer pour bohème aux yeux de tous les autres ?** Elle chercha une réponse dans le ciel rougeoyant, et sentit sa peau frissonner au froid qui lui tombait dessus (p. 149).

Les passages de la page 20 et de la page 149, situés au début et à la fin du récit A, dévoilent l'aspect problématique de l'axe du pouvoir chez la juge dans la mesure où ses envies sont sans effets et où sa quête, dont l'objectif est de retrouver ou de rejoindre un disparu, ne peut aboutir dans l'univers du roman. Pour autant, c'est la polysémie de la phrase de la page 144 qui fournit une clé de lecture susceptible d'expliquer pourquoi sa quête est vouée à l'échec. La condamnation à errer dans les limbes, quoiqu'habituellement réservée aux âmes des défunts, y concerne aussi bien le personnage que le disparu. Cette contamination du monde des vivants par celui des disparus se trouve d'ailleurs renforcée par la porosité entre ces deux univers. Cette

absence de frontière est exploitée dans le scénario et place l'objet de la quête (Corentin Lambert) à la fois comme un adjuvant et comme situé en dehors de l'univers du roman. Cette position ambiguë sur les axes du désir, du pouvoir et de la communication permet aussi de retrouver un « adjuvant [qui] se définit par son caractère extérieur au sujet[120] ». Le personnage de Corentin Lambert, à la fois absent et agissant sur l'univers du roman, émet des signaux qui se trouvent le plus souvent remis en cause par les personnages eux-mêmes.

En revanche, et pour revenir sur l'axe du pouvoir de ce schéma actanciel, si le sujet de la juge apparaît « replié sur lui-même[121] », il ne se trouvera pas « à la merci d'un opposant omnipotent[122] ». En effet, en plus du refus d'envisager les travaux sur l'indicible comme autant de codes à respecter dans le cadre de l'écriture d'un roman, même expérimental, il semblait pertinent d'admettre que l'indicibililté découlant d'expériences de pensées, tel qu'elle a été envisagée dans ce texte, devait se dissocier de celle qui se trouvait liée à des expériences réelles et avérées. Afin de conférer au roman un degré d'abstraction qui le dissocie de tout ce qui pourrait ressembler à un témoignage, l'opposant omnipotent n'est plus incarné par un personnage ; tout au plus se trouve-t-il symbolisé par une administration pléthorique et une hiérarchie trop rigide pour être efficace, et ce tout au long des deux récits qui s'entrecroisent dans le roman.

- [Original non modifié] : trop souvent elle gaspillait son énergie dans une lutte acharnée contre **l'administration** (p. 34).
- [Original non modifié] : Cet échange marquait le coup d'envoi d'un ballet qui se répétait tous les deux ans, avec des formulaires administratifs qui se croiseront, se recroiseront, et aboutiront à un document signé par toutes les strates de **la hiérarchie**, en bonne et due forme, jusqu'à ce cadre de haut rang qui valide les notations définitives et que l'on ne connaît pas (p. 48).

---

[120] Michael Rinn, « Niveau narratif », *op.cit.*, p. 67.
[121] *Ibid.*, p. 68.
[122] *Ibid*.

- [Original] : Sandra écouta l'homme terminer sa phrase sans plus trop s'inquiéter des règles de bienséance imposées par **sa hiérarchie**.
  [Modifié] : Sandra écouta l'homme terminer sa phrase sans plus trop s'inquiéter des règles de bienséance imposées par **le protocole** (p. 106).
- [Original] : cela arrive quand une affaire explose en vol, ou quand un fonctionnaire trop serviable et pas assez apprécié par **sa hiérarchie** se fait finalement sanctionner
  [Modifié] : cela arrive quand une affaire explose en vol, ou quand un fonctionnaire trop serviable et pas assez apprécié par **ses supérieurs** se fait finalement sanctionner (p. 127)

Que ce soit sous l'appellatif de hiérarchie ou d'administration, cette entité institutionnelle joue le rôle d'opposants pour les deux personnages. Ce n'est qu'après l'écriture d'une première ébauche du roman, dans son intégralité, qu'il a été envisagé de la diviser dans la mesure où la hiérarchie policière suscitait une forme de résistance, alors que la juge semblait le plus souvent résignée à subir les affres de cette administration qu'incarnait parfois le procureur.

Comme cette attitude dénotait avec les caractères des protagonistes, il a semblé pertinent de la mettre en exergue sans l'exposer explicitement. À cet effet, les occurrences du terme hiérarchie ont été retirées de la narration du récit A chaque fois qu'elles n'étaient pas destinées à mentionner la structure dans laquelle évolue le personnage du récit B. Ainsi, le personnage du fonctionnaire de police se retrouve confronté à un adversaire contre lequel il lui est possible de lutter (ou qu'il est possible de fuir), d'autant qu'il est le plus souvent incarné par des personnages dont la nature conflictuelle est flagrante. L'idée selon laquelle l'un des deux personnages devait aller plus loin que l'autre dans la résolution de la quête ayant incité à chercher des éléments pour les dissocier, le fait d'envisager un axe du pouvoir moins problématique pour le récit B semblait pertinent dans la mesure où il devenait important de déterminer quel personnage avait le plus de chances d'y parvenir.

En revanche, le scénario du roman retrouve certains aspects évoqués dans le cadre des récits de génocides sur l'axe de la communication, en particulier en ce qui concerne la validation de la quête.

> Une relation de communication (plan du contrat) relie le donateur de la quête ou Destinateur au Destinataire à travers le Sujet et son Objet de valeur. Sur ce plan du *Savoir*, le Destinateur établit un contrat sanctionné en fin de parcours. Tandis que le D *teur* est celui qui *fait vouloir* le Sujet, le D *taire* est celui qui reçoit l'Objet de la quête (Don) et qui peut, en retour (Contre-don), reconnaître que le héros a bien rempli son contrat. On le voit, D *teur et D taire* occupent une position hiérarchique supérieure (axe du *Devoir*) par rapport au Sujet et à l'Objet[123].

Alors qu'un récit traditionnel suppose la capacité du destinateur à reconnaître que le héros a rempli son contrat, le roman rend explicite cette impossibilité. Sa conclusion laisse supposer que si la quête est réussie, cette réussite n'est pas compatible avec l'univers référentiel du roman. Elle ne peut se faire qu'à travers la disparition du héros. C'est cette impossibilité qui confère à l'intrigue du roman une structure circulaire : le texte s'achève sur une nouvelle disparition.

Dans ce contexte, l'objet de la quête s'autonomise – à travers la recherche du disparu, c'est la recherche de soi-même, ou du sens de son existence, qui est poursuivie. Cet objet ne peut plus servir de don, et encore moins justifier le contre-don qu'est la validation de cette quête. Cet aspect observé dans les récits de génocides (avec la survie comme objet de la quête, mais qui ne peut être reconnue comme telle) se trouve exploité dans le roman dont l'univers est pacifié, mais au sein duquel la communication reste problématique.

Ces quelques éléments, parce qu'ils s'inspirent de scénarios déjà élaborés dans le cadre d'œuvres dont il est question de retrouver et de retranscrire certaines

[123] Jean-Michel Adam, « La sémiotique narrative », in *Le Récit*, 5e éd., Paris, Presses universitaires de France, 1996, Coll. Que sais-je ?, 2149, p. 59 à 80, p. 61.

caractéristiques, appartiennent à ce déjà-là littéraire sur le plan narratologique. Parallèlement, à l'échelle de l'ensemble du texte, et toujours en amont de l'écriture, se posent les questions de généricité susceptibles d'avoir une influence sur le scénario, que ce soit par les thèmes ou par les développements que ces questions suggèrent, mais aussi par la méthodologie qu'elles sous-tendent.

1.1.3. La généricité

Un texte qui tente d'aborder le thème de l'indicible – quand ce dernier n'est pas directement lié à des expériences traumatisantes, individuelles ou collectives – peut s'appuyer sur de nombreux genres préexistants. Certaines expériences de pensée, parce qu'elles aboutissent à des conceptions qui échappent à la rationalité, tendent à faire basculer le texte du côté du fantastique, tandis que d'autres, parce qu'elles supposent une résolution possiblement liée aux progrès de la technologie, l'attirent plutôt du côté de la science-fiction – ce qui ne signifie nullement que tous les textes fantastiques ou de science-fiction abordent le thème de l'indicible. Parallèlement, le roman policier contemporain, parce qu'il s'intéresse aux « relations qui se tissent entre l'acte herméneutique du détective et celui que programme le texte chez le lecteur[126] » et parce qu'il se dissocie du récit à énigme par le passage en arrière-plan de la résolution de cette énigme, semble le plus à même d'exposer ces expériences de pensée comme relevant de l'indicible plutôt que de la fiction. Le lecteur-détective est invité à ressentir les

On trouve dans la littérature de genre de nombreux textes qui posent la question de la vie après la mort. Dans le cadre de l'indicible, il faut dissocier ceux qui en proposent une version claire et établie (par exemple, *Les Thanatonautes*[115]) de ceux qui laissent les questionnements en suspens (comme *Ubik*[116]).
Les seconds abordent le sujet sur le mode de l'indicible tandis que les premiers en atténuent (voire, en nient) le caractère insaisissable.

[124] Bernard Werber, *Les Thanatonautes*, Paris, France loisirs, 1994, 450 p.
[125] Philip Kindred Dick, *Ubik*, Paris, 10-18, 2016, 288 p.
[126] Maxime Decout, *op.cit.*, p. 21-22.

impossibilités inhérentes au récit. Les limites du raisonnable aspirent à être partagées dans un univers dont le réalisme accentue la proximité avec le lecteur.

> L'abolition de la distance avec le réel le plus trivial renouvelle le poids de l'indicible ou de l'incertitude pour miner la démarche herméneutique de l'enquêteur et du lecteur[127].

En imposant au scénario un aspect dialectique lié à une énigme à résoudre, et en présentant cette énigme comme insoluble tout en s'appuyant sur une esthétique réaliste, le roman qui compose ce travail cherche à la fois à exposer une ignorance et à susciter l'empathie entre le lecteur et les personnages confrontés à cette ignorance.

Parallèlement à ce choix d'aborder l'indicible en se plaçant à mi-chemin entre le roman fantastique et le roman policier (parce que dans ce contexte, le recours à la science-fiction semblait trop technique pour ne pas prêter à discussion et parce que la multiplication – pour ne pas dire, la superposition – des procédés risquait d'être contre-productive), le genre du roman policier permettait aussi d'exploiter plusieurs éléments capitaux en ce qui concerne la représentation et l'empathie.

• Le recours à de nombreux passages d'œuvres littéraires ou de codes législatifs illustre les effets de l'intertextualité, à la fois dans le roman et dans l'esprit des personnages, dans la mesure où ces derniers se trouvent directement influencés par ces passages.

Sur ce point, les passages en question apparaissent décalés par rapport à la narration. L'objectif est de les exposer comme présents dans la conscience des personnages, mais sans que ces derniers reconnaissent explicitement cette présence. Il s'agit de mettre au jour ce qui peut les influencer. Le procédé se rapproche de la mise en abyme dans la mesure où cette influence porte aussi sur l'écriture. Cette illustration de l'intertextualité

---

[127] *Ibid*., p. 25.

n'est d'ailleurs pas nouvelle puisqu'on la retrouve dans des ouvrages comme *Sylvie*[128], de Nerval, quand il est question de faire apparaître des chansons populaires tout au long du récit.

• La hiérarchisation, forte et complexe, des appareils juridiques et judiciaires permettait d'envisager les personnages comme autant d'individualités isolées au sein de structures qui les dépassent, avec des éléments qui s'imposent à eux sans qu'ils les comprennent. Cette hiérarchisation de l'univers du roman permettait d'envisager des personnages disposant d'une vision limitée de leur monde et de considérer cette limitation comme une allégorie d'une incompréhension plus existentielle.

Dans ce contexte, la question de l'indicible apparaît comme liée à celle de la conscience et du libre arbitre, ce qui pousse à envisager le roman à travers des personnages à la fois socialement intégrés à un milieu dont ils aspirent pourtant à s'émanciper. Ce thème apparaît d'ailleurs comme une motivation et comme un élément qui contraint les personnages. Dans ce contexte aussi, c'est par le paradoxe qu'une sensation d'impossibilité peut être ressentie.

Plus généralement, le genre du roman policier a permis de raconter la tentative de résolution d'une énigme dont le caractère insaisissable évoque les notions d'indicible telles qu'elles sont envisagées dans ce travail, mais il incite aussi à recourir à une méthodologie propre au roman à énigme.

1.1.3.1. L'esthétique et les temporalités

Les références aux différentes temporalités entrant en jeu dans le processus d'écriture ont déjà été évoquées dans le cadre de la méthodologie lorsqu'il a fallu les

[128] Gérard de Nerval, *Sylvie*, Pierre-Georges Castex, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1970, 196 p.

prendre en compte en amont de l'écriture[129]. Pour autant, certains éléments liés à cet enchevêtrement ne sont pas liés à l'expression d'un univers original pour caractériser le roman, mais relèvent de la méthodologie appliquée à l'écriture. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que certains aspects de cette temporalité complexe aient déjà été théorisés.

> Le récit [est] la plupart du temps (conte, nouvelle, mais aussi grande masse des romans « lisibles ») écrit à partir de la fin à laquelle la narration doit aboutir[130].

La réécriture du texte en fonction de son dénouement, dans le cadre d'un roman dont la fin se veut conclusive (comme cela est sous-entendu avec l'expression *romans « lisibles »* évoquée supra), a pour objectif de faire en sorte qu'aucune incohérence ne soit décelable entre les parties du texte et sa conclusion. Cela va même plus loin dans la mesure où l'on peut envisager chaque partie du texte comme une étape jusqu'à cette conclusion, avec une notion de *nécessaire et suffisant* qui en fixerait à la fois la portée et les limites. Cette écriture rétroactive, déjà envisagée dans le cadre de l'empathie cognitive parce qu'elle permet d'exposer les éléments du roman dans l'ordre où ils sont envisagés à travers la conscience des personnages[131], peut aussi être envisagée pour amener une tension liée à l'esthétique même du texte.

> Lorsqu'on dit les grandes poétiques et esthétiques romanesques, on dit divers types de choix. *Réalisme* : l'accentuation anthropologique porte sur les cadres cognitifs, sur la caractérisation du personnage romanesque comme sujet connaissant. *Modernisme* : l'accentuation anthropologique porte sur les cadres temporels de la

---

[129] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.1.2. Le temps, p. 40.
[130] Jean-Pierre Goldenstein, « Intrigue romanesque et ordre narratif », in *Lire le roman*, 8e éd., Bruxelles, De Boeck, 2005, Coll. Savoir en pratique, p. 73 à 101, p 81.
[131] cf. L'éther conceptuel du récit — 2.2.1.2.2. La temporalité, p. 96.

> caractérisation de l'humain. *Nouveau roman, postmoderne* : l'accentuation anthropologique porte sur le langage[132]

À nouveau, il s'agit d'effectuer en amont de l'écriture un choix qui s'avère déterminant pour la suite du travail de rédaction. Pour autant, en s'appuyant sur cette terminologie de Jean Bessière, il faut noter que ce choix relève plus du *continuum* que de la sélection. En effet, l'intérêt porté aux personnages romanesques à travers le flux de leur conscience (dans un cadre cognitif) autant qu'à travers les influences qu'ils subissent (dans un cadre temporel), en plus du rôle donné au langage pour illustrer leur perception du monde, inscrivent ce roman dans un choix transversal entre réalisme, modernisme et roman postmoderne. On voit alors comment la question de la généricité, au sens large, vient s'imbriquer dans le processus d'écriture qui oscille entre les choix effectués et les conséquences de ces choix.

1.1.3.1.1. Le roman à énigme insoluble

C'est parce que, dans le cadre de l'indicible, la narration se voulait vectrice d'une intrigue circulaire, et parce que le roman se voulait *lisible* que cette intrigue devait pouvoir être perçue comme conclusive et déceptive. Et parce qu'elle aspirait à prendre en compte les éléments mentionnés dans le chapitre précédent, cette conclusion porte sur les personnages dans leur rapport au monde comme dans leur rapport au langage.

- D'abord, une sensation de cri, cri de peur et de rage, insonore – lorsque l'on crie en rêve, on ne crie pas toujours dans la réalité (p. 147).
- – Monsieur Lambert ??!
  Elle s'entendit crier son nom [...] Il n'y eut aucune réponse. Après ce cri lancé au milieu des bois, seul un silence grouillant de vie a troublé la magistrate (p. 148).

---

[132] Jean Bessière, « Dualité du singulier et du paradigmatique, du hazard et de la nécessité : le roman contemporain, son récit, ses identités, sa propriété de médiation » in *Le Roman contemporain ou la problématicité du monde*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 73 à 132, p. 93.

Sur l'aspect circulaire de l'intrigue, on peut d'abord constater que le roman commence et s'achève avec le récit de la juge d'instruction. Ce n'est qu'à la toute fin du texte que le récit B apparaît comme enchâssé. Mais surtout, les deux personnages se trouvent confrontés à un emploi problématique du langage. Dans cette fin de roman, si l'officier de police parvient à émettre quelque chose qui n'est pas sans évoquer un mouvement intérieur[133], la magistrate se retrouve déconnectée de son propre langage (avec l'emploi du verbe pronominal qui dissocie le sujet entre actant et subissant) et confrontée au silence. Parallèlement, si une porosité entre les univers (monde réel et monde onirique) est envisagée par le biais du langage dans le récit B, les sons proférés dans le récit A se ne sortent pas de l'univers du roman.

C'est aussi par souci de se distinguer du roman d'apprentissage (parce que ce type de texte pose l'instance narrative comme une autorité et qu'il ne peut donc que très difficilement aborder l'indicible dans la mesure où, même négatif, l'apprentissage s'associe à une prise de conscience), que le texte s'articule autour de plusieurs récits pour exprimer l'impossibilité de résoudre l'énigme liée à la disparition. La tension, plutôt que de provenir des épreuves à surmonter, vient d'une mise en parallèle des recherches des deux personnages, et la conclusion s'appuie sur cette dichotomie pour mettre en exergue l'inaccessibilité de la réponse. Si l'on se replace dans le cadre du modèle actanciel de Greimas, l'un des personnages (le destinataire) résout l'énigme au prix de sa vie dans l'univers du roman, mais disparaît, tandis que le second (le destinateur) reste présent, mais n'accède pas à la résolution de la quête et ne peut pas non plus la valider. Par ailleurs, dans cette quête qui se perpétue tout au long du récit, les indices sont répertoriés afin d'être exploités comme autant de pistes vers le disparu,

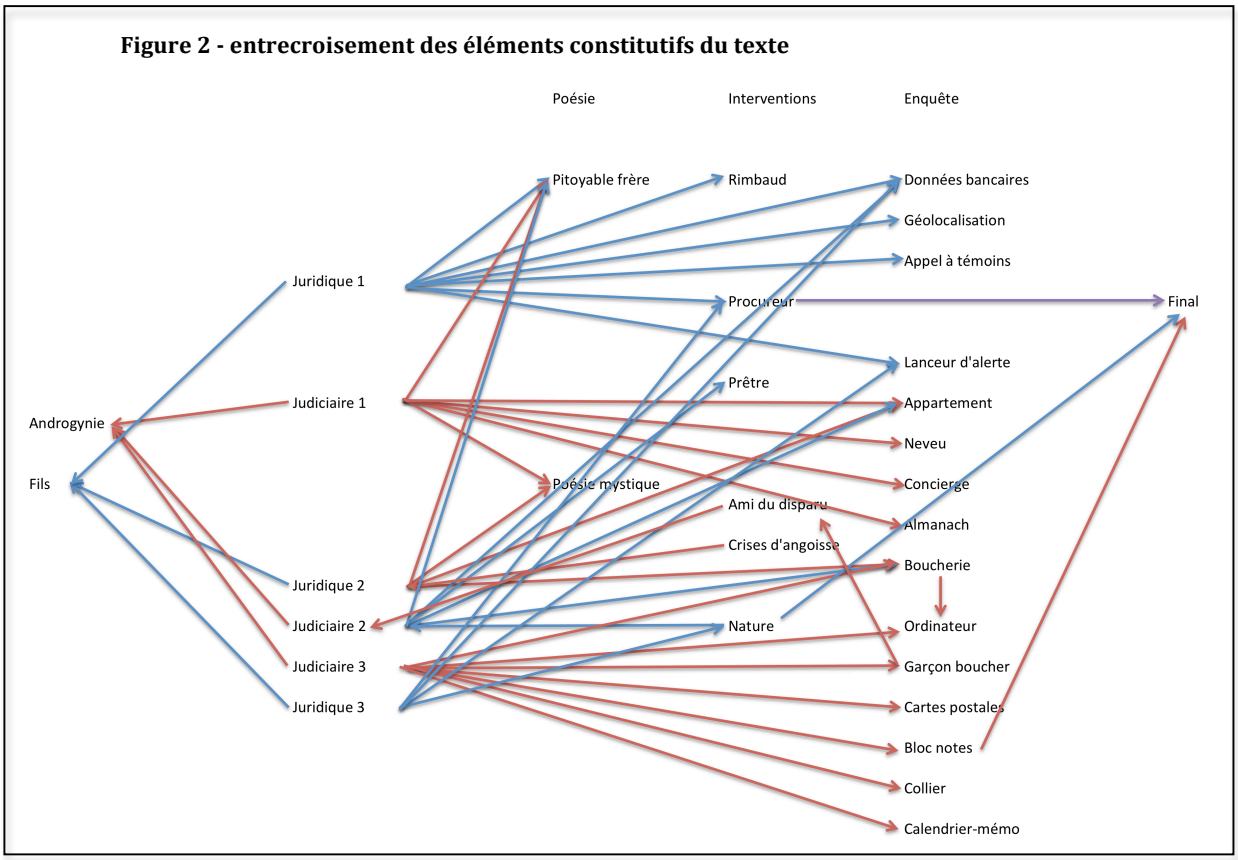
[133] cf. Le substrat préexistant au roman — § 1.2.1.2.2. Les mouvements intérieurs, p. 139.

mais seuls ceux qui sont liés au langage et au monde poétique permettent de s'en rapprocher.

1.1.3.1.2. L'écriture à rebours

Cette « détermination rétrograde[134] » qui veut que tout ce qui arrive soit déterminé par le dénouement du roman oblige à rédiger ou à rectifier certains passages du texte en fonction de ce qui est attendu par la suite. Pour autant, comme un récit en cours de rédaction n'est pas sans susciter de nouvelles idées, c'est un entrecroisement de causes et de conséquences qui finit par servir d'ossature au scénario.

Figure 2 - entrecroisement des éléments constitutifs du texte



Ce schéma, quoiqu'utile au début de l'élaboration du roman, s'est rapidement avéré trop complexe. Alors qu'il devait permettre de discerner quelles pistes restaient à développer, tout en en rappelant à la fois les origines et les conséquences, il est devenu à

[134] Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, Coll. Tel quel, p. 92 à 95, p. 92.

court terme illisible, et par là, inexploitable. Il n'a alors été complété qu'au fur et à mesure de l'écriture et de manière non exhaustive. Ainsi, malgré l'ambition de s'appuyer sur ce qui avait déjà été fait en matière de romans à énigme, cette expérimentation ratée illustre comment ce qui peut être envisagé comme une aide ou comme une méthode dans le cadre d'un processus de création s'avère finalement lié aux capacités de mémorisation et d'abstraction propre à chacun. L'impossibilité d'exploiter ce schéma a abouti à une approche plus classique de l'écriture d'un texte long, puisque c'est finalement par lectures et relectures successives de l'ensemble du texte que les additions, suppressions ou modifications des passages qui le composent ont été effectuées.

- Il n'y avait rien sous le lit ni entre les piles de draps, quant aux meubles électroménagers, ils ne contenaient rien non plus de remarquable, hormis l'absence de viande dans un réfrigérateur rempli de légumes en décomposition et de jus de fruits. À se demander si le boucher-charcutier n'est pas végétarien, ou s'il n'a pas l'habitude de récupérer de la viande dans sa boutique (p. 11).
- À cette pensée, Sandra se sentit happée dans un monde fait d'une succession de plans dont la plupart lui échappaient sans même qu'elle pût s'en rendre compte, à l'aplomb de la silhouette qui continue de jongler comme pour changer le sens de ce qui tourne au-dessus d'elle. Admirant le clown aplati sur le sol, et toujours aussi habile, elle se dit que cette ombre n'avait même pas conscience de la profondeur nécessaire à la réalisation de son numéro (p. 13).

Ces deux passages illustrent la notion « détermination rétrograde » à l'œuvre en cours d'écriture dans la mesure où ils ont été rédigés après la conclusion du roman. Pour autant, celui de la page 11 a eu des conséquences sur la suite du récit puisque l'hypothèse formulée nécessitait d'y être confirmée ou démentie, ce qui ramène à la complexité de la figure 2 et aux difficultés rencontrées pour envisager des enchaînements logiques qui ne sont pas toujours développés sur une trame exclusivement linéaire. Le passage de la page 13, en revanche, tout en ayant lui aussi été rédigé à la fin de l'écriture du roman, relève plus de la mise en place d'un effet d'attente

et de la description d'un univers complexe que d'un quelconque rapport logique à l'intrigue.

1.1.3.2. Les personnages

Parmi les conséquences entraînées par le choix du genre du roman, celles qui portent sur les personnages doivent être appréhendées spécifiquement parce qu'elles influent à la fois sur le scénario et sur l'écriture, au sens stylistique du terme. Par ailleurs, et pour replacer cette réflexion dans un contexte de généricité, il ne s'agissait pas d'envisager des personnages susceptibles de s'inscrire mécaniquement dans la logique et dans l'esthétique d'un roman policier, mais seulement de récupérer la dynamique du roman à énigme. L'un des objectifs était de faire en sorte que l'expression de l'indicible s'appuie sur l'impossibilité de résoudre cette énigme, et même de comprendre sur quoi reposait cette impossibilité.

1.1.3.2.1. Les rôles narratifs des personnages

À cet effet, et toujours à travers le prisme du schéma actanciel de Greimas, les personnages susceptibles d'enquêter sont repris comme « héros », « destinataires » et « destinateurs » afin d'exprimer la complexité d'un univers dans lequel les fonctions, à défaut d'être interchangeables, restent susceptibles de varier. L'idée de placer la résolution de l'intrigue au cœur d'une hiérarchie suffisamment large permettait de faire varier ces rôles narratifs. Ainsi, les deux personnages principaux que sont la juge et l'officier de police se retrouvent « héros », mais aussi « destinataires » et « destinateurs » dans la mesure où les limites de la hiérarchie ne s'arrêtent pas à leurs personnes, ces limites s'étendant dans les deux directions, avec le stagiaire et le procureur. Par ailleurs, la complexité de la hiérarchie est aussi exprimée par la double subordination subie par l'officier de police.

Ce personnage se trouve placé sous l'autorité de la juge d'instruction et du commissaire (ce qui est d'ailleurs une situation réaliste), et cette ambivalence renforce la complexité de sa quête. Plutôt qu'un criminel qui occupe généralement le rôle de l'opposant dans le roman policier, c'est l'hostilité de sa hiérarchie qui sert d'adversaire au personnage de l'enquêteur, tandis que, comme cela a été précisé précédemment[135], la juge est son propre adversaire. L'objectif était d'écrire un roman policier impossible, un roman policier sans crime et sans criminel.

> Très stéréotypé, le roman policier apparaît ainsi comme un cadre pour l'imagination qui a l'avantage de prétendre innover dans des limites restreintes, de toujours rappeler son modèle et ses variantes, d'être nécessairement intertextuel et d'être donc une mémoire du récit, vive et agissante, qui autorise à penser les caractéristiques du monde policier comme autant de questions adressées à la littérature et à son imaginaire. La fiction contemporaine a tiré ses propres conséquences du fait que le roman policier est un récit impossible. [...] elle en a fait l'un des ferments de son imagination. L'impossibilité de raconter les événements criminels a ainsi laissé la place à une fiction qui raconte désormais aussi l'impossibilité du roman policier en lui-même[136].

Dans un souci d'expression de l'indicible à travers l'empathie, le roman est rédigé de façon à évoquer les notions d'intertextualité mentionnées supra chez les personnages comme chez le lecteur. L'expérience de lecture proposée devient celle d'une recherche d'identité à travers le langage et à travers des phénomènes de transindividualité. Cette notion

Quand des pistes envisagées par l'un ou l'autre des protagonistes débouchent sur une impasse (par exemple, dans le cas de la géolocalisation du disparu), l'information supposée circuler entre les deux enquêteurs n'est pas toujours exposée dans le cadre de leur communication.
Cette non-exposition n'est pas supposée altérer le réalisme de l'enquête, mais elle sous-tend une transindividualité qui permettrait au lecteur de ressentir une forme d'empathie cognitive collective pour les personnages appréhendés comme un groupe.

[135] cf. Le substrat préexistant au roman — § 1.1.2. Le paradigme actanciel, p. 110.
[136] Maxime Decout, *op. cit.*, p. 33.

de transindividualité fait aussi partie du déjà-là en matière de littérature puisqu'elle est considérée comme « une donnée symbolique [137] » du roman contemporain. Dans le cadre du roman qui compose ce travail, elle permet d'exposer certaines réalités inaccessibles à un individu isolé. L'énigme est résolue par un groupe, mais en évitant d'insister sur certains échanges nécessaires à sa résolution, elle se trouve exposée sur le mode de l'insoluble.

Parallèlement, les deux personnages principaux se rejoignent dans une sorte d'inadaptation à vivre en société ou à tenter de s'en émanciper. Ce thème de l'intégration de l'individu à son milieu est aussi envisagé comme un exercice de pensée dont il convient de chercher les limites dans la mesure où la question est présentée comme impossible à résoudre. L'individu n'est plus considéré comme un individu à part entière lorsqu'il s'extrait de la société (d'où le thème de l'absence lié à la disparition du personnage de Corentin Lambert), mais c'est aussi cette société qui l'empêche d'être lui-même.

Cette tension entre ce que les personnages sont et la façon dont ils sont perçus par leur entourage (et par le lecteur) s'avère aussi très présente en littérature, que ce soit sur le thème du genre (avec un personnage comme Sarrasine[138]) ou sur celui du choix de la marginalité (avec Vernon Subutex[139]). Le roman s'évertue à traiter ces deux thèmes existants dans le déjà-là de la littérature à travers le choix de l'impossibilité :

• Impossibilité de déterminer le genre du personnage de Claude, que ce soit à travers le regard des personnages qui l'entourent comme à travers celui du narrateur ou du lecteur puisque même l'écriture, à défaut d'être inclusive, n'y est pas déterminante.

• Impossibilité d'accéder à une marginalité complète sans s'effacer du monde, que ce

---

[137] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1.1.2. Le futur et le conditionnel, p. 71.
[138] Honoré de Balzac, *Sarrasine*, Pierre Brunel, Paris, Gallimard, 1995, 334 p., Coll. Folio classique.
[139] Virginie Despentes, *Vernon Subutex : Tome 1*, Paris, Grasset, 2016, 428 p., Coll. Le livre de poche, 34047.

soit à travers le personnage de Corentin Lambert, du fils disparu ou du jeune ermite, voire de l'officier de police.

Le lecteur se retrouve confronté à ces impossibilités exposées à la limite du réalisme. Les questionnements sur le savoir (dans le cadre du genre de Claude) et sur le pouvoir (dans le cadre de la recherche du disparu) se veulent partageables non seulement sur le plan de la réflexion, mais aussi en matière de sensations puisque c'est l'énonciation – en plus des informations fournies dans le récit – qui s'en trouve vectrice.

1.1.3.2.2. L'exposition des personnages dans le texte

Les personnages se trouvent en effet exposés dans le roman par une énonciation qui illustre leur façon d'appréhender l'univers[140], mais cette énonciation souligne aussi la façon dont ils occupent cet univers. Dans ce contexte, la mise en perspective qui joue sur le contraste entre les deux récits est caractéristique au début de chaque chapitre.

Récit A

- [Original] : **La juge** referma le dossier, puis elle entortilla doucement le ruban de tissu autour de l'agrafe métallique sertie sur le renfort épais et brillant de la pochette en plastique neuve.
  … tracé sur le vélin à l'encre de Chine, un message posé sur l'oreiller : « À mon pitoyable frère ». **Elle** n'avait plus qu'à attendre, attendre que la police fasse son travail…
  [Modifié] : **Elle** referma le dossier puis entortilla doucement le ruban de tissu autour de l'agrafe métallique sertie sur le renfort épais et brillant de la pochette en plastique neuve.
  … tracé sur le vélin à l'encre de Chine, un message posé sur l'oreiller : « À mon pitoyable frère ». **La juge** n'avait plus qu'à attendre, attendre que la police fasse son travail… (p. 5)
- [Original] : Le samedi, quand **elle** n'était pas de permanence au tribunal, **Sandra** appréciait de se promener jusqu'aux pavés de la rue piétonne.
  [Modifié] : Quand **elle** n'était pas de permanence au tribunal le samedi, **Sandra** appréciait de se promener jusqu'aux pavés de la rue piétonne (p. 12).
- [Original] : **Sandra** avançait vaille que vaille. Une odeur de feuilles mortes se mêlait à la sensation de spongiosité éprouvée à chaque pas. Tant qu'elle n'aurait pas glissé, **la magistrate** n'avait aucune raison de regretter d'avoir quitté le sentier qu'elle suivait

[140] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1. L'empathie, p. 55.

> habituellement chaque fois qu'elle se promenait dans cette forêt.
>
> [Modifié 1] : **Elle** avançait vaille que vaille. Une odeur de feuilles mortes se mêlait à la sensation de spongiosité éprouvée à chaque pas. Tant qu'elle n'aurait pas glissé, **Sandra** n'avait aucune raison de regretter d'avoir quitté le sentier qu'elle suivait habituellement chaque fois qu'elle se promenait dans cette forêt.
>
> [Modifié 2] : **Elle** rêvassait en avançant, vaille que vaille. Une odeur de feuilles mortes se mêlait à la sensation de spongiosité éprouvée par **la magistrate** à chaque pas. Tant qu'elle n'aurait pas glissé, elle n'avait aucune raison de regretter d'avoir quitté le sentier qu'elle suivait habituellement chaque fois qu'elle se promenait dans cette forêt (p. 18).

Dans ces exemples, le recours à un pronom « anaphorique sans antécédent [...] dont la fonction est précisément de simuler, et par là de constituer une référence, et de l'imposer au lecteur par voie de présupposition[141] », permet d'exposer la part d'inconnu et de questionnement présente dans un univers pourtant réaliste. En d'autres termes, la question « de qui parle-t-on ? » doit se poser au lecteur, mais d'une façon suffisamment brève pour qu'elle ne nuise pas à la lecture, qu'elle ne l'empêche pas d'avancer. Les dernières corrections illustrent par ailleurs comment il ne suffit pas d'appliquer une règle si l'on ne cherche pas à l'intégrer dans un tout. En effet, et malgré la part de subjectivité qui réside dans cette appréciation, il semblait que la proposition « Elle avançait vaille que vaille », placée en début de paragraphe et avec un pronom anaphorique sans antécédent, était trop assertive : elle amenait chez le lecteur une sensation plus proche de la rupture que du questionnement. Une telle rupture entraînait une séparation franche entre les univers des deux personnages principaux alors que le roman veut justement se faire l'écho d'un entremêlement possible de ces univers. Pour cette raison, le début du paragraphe a été réorienté sur l'intériorité et sur la subjectivité du personnage de la magistrate qui « rêvassait en avançant ». Ce passage, par l'exposition de son intériorité dans un univers où les individualités ne sont pas

---

[141] Gérard Genette, « Perspective » in *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, Coll. Poétique, p. 43 à 48, p. 47.

clairement délimitées, permet de conserver le questionnement du pronom anaphorique sans antécédent sans que ce dernier apparaisse comme une anomalie dans le déroulement du récit.

Cette particularité liée à la présentation de la magistrate est d'autant plus importante que les débuts des paragraphes du récit B, quoique différents sur le plan de la syntaxe, n'exposent jamais non plus directement le personnage.

Récit B

- [Original] : La porte poussée par le neveu du disparu s'est ouverte en grinçant. Le geste était raide, mécanique ; l'homme reprenait son souffle après avoir monté les trois étages de ce petit immeuble du centre-ville sans ascenseur et à la limite de l'insalubrité. L'humidité avait fait se décoller le papier peint dans le hall d'entrée et des traces de moisissures courraient sur les plafonds au-dessus des boîtes aux lettres. Sur le palier, il y a eu un petit moment d'hésitation. **L'officier de police judiciaire, Claude**, restait en retrait.

  [Modifié] : La porte poussée par le neveu du disparu s'est ouverte en grinçant. Le geste était raide, mécanique. L'homme a repris son souffle après avoir monté les trois étages de ce petit immeuble du centre-ville sans ascenseur et à la limite de l'insalubrité. L'humidité avait fait se décoller le papier peint dans le hall d'entrée et des traces de moisissures courraient sur les plafonds au-dessus des boîtes aux lettres. Sur le palier, il y a eu un moment d'hésitation gênant. **L'officier de police judiciaire, Claude**, restait en retrait (p. 8).
- [Original non modifié] : Un café un peu sombre, avec en fond sonore juste ce qu'il faut de conversations pour maintenir sa conscience accrochée au décor. **Claude** a toujours pensé… (p. 15)
- [Original] : Au petit matin, les trottoirs étaient givrés et on ne pouvait pas respirer sans voir passer des flots de fumée pâle. Tout semblait immobile, figé sur place, mais la demande avait été acceptée. **Claude** pouvait enfin inspecter l'endroit où Corentin Lambert avait travaillé.

  [Modifié] : Au petit matin, les trottoirs étaient givrés, on ne pouvait pas respirer sans voir passer des flots de fumée pâle. Dans cette nostalgie des cours de récré hivernales, tout semblait immobile, figé sur place, mais la demande avait été acceptée. **Claude** pouvait enfin inspecter l'endroit où Corentin Lambert avait travaillé (p. 21).

Dans ces passages, il était question de créer un effet de contraste entre les deux personnages, mais aussi de s'appuyer sur les codes du réalisme (avec les « incipit

descriptifs [et] statiques[142] ») tout en intégrant à ce cadre référentiel une donnée subjective présente dans la conscience du personnage. Il s'agit alors de se détacher du réalisme balzacien dans lequel la description échappe au personnage (quand ce n'est pas au narrateur[143]), pour intégrer au flux de conscience du personnage un univers plus ou moins problématique, mais stable. Là où le réalisme présentait le récit comme la conséquence d'un milieu déterminé sur des caractères différents, le roman qui compose ce travail cherche à intégrer la subjectivité du personnage au sein même de ce milieu. En d'autres termes, si l'objectif des romans réalistes et naturalistes était « d'installer le lecteur dans un monde achevé et défini, concurrent du monde réel[144] », dans la mesure où l'indicible échappe au défini et où l'empathie prime sur le réalisme, l'objectif de ce roman présent est d'installer le lecteur dans un monde tout aussi concurrent du monde réel, mais subjectif.

Le personnage de Claude, dans ce contexte, n'est pas agissant. Il aspire à n'être perçu que comme intégré au décor. Cette approche n'est d'ailleurs pas sans conséquence sur le scénario puisque ce personnage se rapproche finalement de celui du disparu. Et cette caractéristique se mêle à l'enquête pour le mener naturellement à retrouver sa trace à la fin du roman.

1.2. Le chronotope

Cette réflexion sur les personnages, nécessaire à l'élaboration du scénario, s'inscrit dans un univers dont la structure spatio-temporelle exposée dans le roman constitue le chronotope. Sur ce point, même si « le temps de la narration n'est pas

---

[142] Maxime Abolgassemi, « La description expérimentale chez Balzac et Musil », *Poétique*, vol. 145 / 1, 2006, p. 59 à 81, p. 59.
[143] *Ibid*., p. 64.
[144] Jouve, Vincent, « Le fonctionnement de la réception », in *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, Coll. Écriture, p. 169 à 192, p. 172.

identifiable au déroulement, précis ou non, de la chronologie des événements[145] », il a été établi dans l'éther conceptuel du récit que le souci de susciter l'empathie à travers les flux de conscience des personnages incitait plutôt à opter pour un parallélisme entre la chronologie du récit et celle du texte. Pour autant, ce choix sur la temporalité laisse la place à d'autres considérations déjà présentes en littérature.

Ainsi, le recours à deux fils narratifs est employé dès le Moyen-Âge, par exemple dans *Le Haut Livre du Graal (Perlesvaus)*[146], au sein duquel on relève à la fois le « procédé de parallélisme[147] » et les phénomènes de transindividualité.

> À travers le sort particulier de Gauvain, la cour arthurienne dans son ensemble apparaît ainsi sous un jour singulier : on oublie d'y poser les questions les plus brûlantes[148].

Comme le remarque Jean-Jacques Vincensini, dans ce roman courtois du cycle arthurien rédigé en ancien français pendant la première moitié du XIII^e^ siècle, l'univers exposé au cours de récit se joue des limites entre les individus et entre les temporalités. Ainsi, certains aspects du roman contemporain, s'ils n'ont pas été exploités tout au long de l'Histoire, n'ont pour autant rien d'absolument novateur. Tout au plus est-il possible de s'interroger sur les motivations des écrivains d'antan et sur la façon dont elles ont pu évoluer à travers les âges. Si les auteurs du Moyen-Âge pouvaient être guidés par des notions de transcendance et d'immanence qui les poussaient à recourir à la transindividualité et à un chronotope complexe, ce sont peut-être des considérations plus politiques et plus techniques (par exemple sur le plan esthétique ou métalinguistique) qui motivent les auteurs modernes. Mais là aussi, sans témoignages

---

[145] Jean-Jacques Vincensini, « Saillances mémorielles et rythme temporel. L'exemple du roman arthurien, *Le Haut Livre du Graal (Perlesvaus)* », in *Régimes sémiotiques de la temporalité*, sous la dir. de Denis Bertrand et Jacques Fontanille, Presses universitaires de France, 2006, Coll. Formes sémiotiques, p. 171 à 190, p. 173.
[146] *Le Haut Livre du Graal (Perlesvaus)*, sous la dir. deWilliam Albert Nitze et Thomas Atkinson Jenkins, Chicago, the University of Chicago press, 1932, Coll. The modern philology monographs.
[147] Jean-Jacques Vincensini, *op. cit.*, p. 175.
[148] *Ibid.*, p. 182.

directs ou sans travaux précis de recherche-création, il n'est possible que de se livrer à des conjectures.

En revanche, il est évident que quelles que soient les époques auxquelles les textes ont été rédigés, le recours à différents fils narratifs confère une dimension supplémentaire à l'univers référent du roman. Cela se vérifie d'ailleurs dans le *Haut Livre du Graal* dont il est dit qu'il « aborde grâce à la configuration temporelle et axiologique qui est la sienne, des questions anthropologiquement éminentes[149] ».

De même, dans le roman qui constitue ce travail, l'exposition d'expériences de pensées limites et le questionnement du rapport que les personnages entretiennent avec leur univers s'appuient sur l'intrication de fils narratifs pour mettre en exergue la perception poétique du monde et la lecture herméneutique des textes. Dans ce contexte, les passages poétiques, en plus de se mêler au roman sur le plan esthétique – et contrastant alors avec les nombreux passages tirés des textes de loi –, se veulent porteurs d'une signification qui s'inscrit dans la narration.

Sur la *Conférence des oiseaux*[150]

- [Récit B] : Donne à l'oiseau secret qui niche dans ton corps un désir d'espace infini (p. 89).
- [Récit B] : Sois patient, obstiné, pugnace. Sortir du monde est à ce prix (p. 132).
- [Récit B] : L'ambition est la clé des mondes. Elle est l'essentiel de l'oiseau. Elle est la portée de ses ailes ! (p. 145)
- [Récit A] : Sur l'absence de tout repose toute chose (p. 148).

On peut constater, par exemple, que les références à la poésie mystique du soufisme, que les deux protagonistes ne sont pas explicitement supposés connaître, apparaissent à plusieurs reprises dans le récit B sous forme d'injonctions ou de conseils, alors qu'il n'y en a qu'un passage, à la toute fin du récit A, quand cette poésie exprime l'importance de l'absence, attestant alors le constat d'impossibilité dont la magistrate ne peut s'extraire.

---

[149] *Ibid*., p. 189.
[150] Fariddudiné Attar, *La Conférence des oiseaux*, trad. Manijeh Nouri, Seuil, 2010, 303 p., Coll. Sagesses.

Cette dernière, en revanche, subit dans son récit l'influence des vers d'Antonin Artaud. Ce qui n'est pas sans lui conférer une posture pathétique, d'autant que les vers qui entament et qui ferment cette série se trouvent issus d'un recueil rempli de douleur.

- « Il y a toute la profondeur d'une perspective idéale et qui n'existe que dans la pensée[151] (p. 13). » est tiré de « L'Automate personnel » dans *L'Art et la Mort.*
- « La vie elle-même n'est pas une solution[152] (p. 86) » est tiré des *Textes de la période surréaliste*, dans le poème « Sur le suicide ».

Dans les deux récits, la poésie ne fait pas qu'influencer le texte par son contenu – qu'il soit esthétique ou sémantique –, elle s'applique aux personnages et leur confère des caractéristiques spécifiques (on se rapproche alors du « dogme d'une quatrième dimension poétique[153] » tel que le concevait Antonin Artaud à travers le surréalisme, non sans préciser qu'il menait lui aussi à une impossibilité). Là où la juge se voit condamnée à l'impossibilité de mener la quête à bien, le personnage de Claude peut entrevoir la possibilité d'arriver à ses fins à travers le passage du poème « Chant de l'horizon en Champagne », de Guillaume Apollinaire :

> Je suis l'invisible qui ne peut disparaître
> Je suis comme l'onde[154]

À ce stade du roman (page 140), il ne doit faire nul doute que ce personnage se trouve bien sur les traces du disparu.

---

[151] Antonin Artaud, « L'art et la mort » in *L'ombilic des limbes ; Correspondance avec Jacques Rivère ; Le Pèse-Nerfs ; Fragments d'un journal d'enfer ; L'art et la mort*, Paris, Gallimard, 2004, Coll. Poésie, 33, p. 117 à 172, p. 165.
[152] Antonin Artaud, « Textes de la période surréaliste » in *L'ombilic des limbes ; Correspondance avec Jacques Rivère ; Le Pèse-Nerfs ; Fragments d'un journal d'enfer ; L'art et la mort*, Paris, Gallimard, 2004, Coll. Poésie, 33, p. 173 à 239, p. 181.
[153] Antonin Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière » in *L'ombilic des limbes ; Correspondance avec Jacques Rivère ; Le Pèse-Nerfs ; Fragments d'un journal d'enfer ; L'art et la mort*, Paris, Gallimard, 2004, Coll. Poésie, 33, p. 17 à 47, p. 33.
[154] Guillaume Apollinaire, « Lueurs des tirs », in *Calligrammes*, Paris, Flammarion, 2013, Coll. GF, 1525, p. 131 à 154, p. 153.

1.2.1. La spatialité

Le recours à différents fils narratifs a des conséquences à la fois sur la spatialité et sur la temporalité du texte, mais d'autres spécificités liées à la représentation de l'espace dans l'univers du roman peuvent encore être précisées en fonction des liens qu'elles entretiennent avec des textes préexistants.

1.2.1.1. La structure d'horizon

Parce qu'il s'intéresse à l'indicible, le roman a pour ambition de s'appuyer sur une structure spatiale susceptible de traduire la limite de ce qui peut être transmis au lecteur en tant qu'information, d'où l'intérêt porté à la structure d'horizon telle qu'elle est envisagée par Michel Collot.

> La structure d'horizon permet l'ouverture du « champ de présence » bien au-delà du moment présent, et en limite la perception : le prolongement qu'elle donne à l'instant vécu est infini mais toujours indéterminé[155].

Cette structure d'horizon permet d'envisager l'espace du roman comme un espace d'exploration infini. Même si au stade où cette caractéristique de la spatialité a été envisagée, il restait à imaginer comment elle entrerait dans la construction référentielle du roman. Le premier constat, lors de cette réflexion, fut que cette structure d'horizon corroborait l'esthétique de franchissement décrite précédemment[156]. Elles sous-tendaient des surfaces qui n'étaient pas appréhendées comme des limites, mais comme des passages possibles pour que cet horizon devienne accessible à la conscience. On trouve là une difficulté inhérente à ce travail : les réflexions portées sur l'univers du roman en amont de l'écriture sont parfois très proches de concepts déjà théorisés, et

[155] Michel Collot, « Extases du temps, temps de l'extase », in *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, Coll. Écriture, p. 45 à 76, p. 48.
[156] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.1.3.1. Une esthétique du franchissement, p. 48.

dans d'autres cas, elles peuvent aboutir aux mêmes conclusions. Il semble alors pertinent d'aborder cette difficulté en se disant que la recherche-création peut justement s'attacher à ce que ce qui relève un jour de l'éther conceptuel d'un récit finisse par intégrer le substrat préexistant d'autres textes qui lui succéderont.

- Et le chant continuait, lointain, **à travers** le mur de la chambre (p. 10).
- À cette pensée, Sandra se sentit happée dans **un monde fait d'une succession de plans** dont la plupart lui échappaient sans même qu'elle pût s'en rendre compte, à l'aplomb de la silhouette qui continue de jongler comme pour changer le sens de ce qui tourne au-dessus d'elle. Admirant le clown **aplati sur le sol**, et toujours aussi habile, elle se dit que cette ombre n'avait même pas conscience de la **profondeur** nécessaire à la réalisation de son numéro (p. 13).
- envisager la réalité sous un angle qui la transforme, qui la rende **poreuse** (p.13)
- Une odeur de feuilles mortes se mêlait à la sensation de **spongiosité** éprouvée par la magistrate à chaque pas (p. 18).
- Sous ce vent, en un fragment de seconde, tout devient possible : on peut mourir, devenir fou, s'abîmer dans un sol **spongiforme** ou se dissiper dans l'air tel un nuage de fumée, se faire dévorer par une bête surgissante de nulle part (p. 48).
- les plongeons récurrents dans un monde inventé chaque fois qu'un objet en ouvrait le chemin, qu'il s'agisse de poupées ou de petites voitures (p. 145)

Quoi qu'il en soit, les exemples ci-dessus rendent compte de la façon dont l'espace du roman peut être appréhendé indépendamment des frontières pourtant supposées le fragmenter. C'est à la fin du roman que cette absence de frontières se trouve décrite comme le moyen de réussir la quête, lorsque « la porte pour rejoindre Corentin Lambert allait se refermer, peut-être à jamais, si elle n'était pas franchie avant que la lumière revînt l'éblouir (p. 146) ».

> Cette tache lumineuse, c'était comme **une barrière morale et protectrice pour l'empêcher d'aller plus loin**, pour son propre bien. C'était le visage de toutes les autorités qui jugeait les vivants de leur venue au monde […] C'est lui qu'il faut abattre avant de **rejoindre, une bonne fois pour toutes, Corentin Lambert, dans un monde plus vaste, plus naturel et plus volumineux, un monde rempli de correspondances** (p. 146).

La structure d'horizon apparaît comme une finalité, voire comme la récompense accordée pour la réussite de la quête. L'impossibilité réside alors dans le fait que les deux univers proposés ne communiquent pas autrement que par le texte, par « les correspondances ».

1.2.1.2. L'intériorité

Au même titre que la spatialité du décor peut être envisagée à partir de l'éther conceptuel du récit et du déjà-là littéraire, l'intériorité des personnages peut être appréhendée à travers les flux de conscience qui les traversent[157] comme à travers ce qui a déjà été tenté pour traduire l'inaccessibilité à cette intériorité.

Dans ce contexte, lorsqu'il s'est agi d'envisager l'indicible par le biais de ce qui se trouve à la limite de la conscience de l'individu, ce fut à travers les « tropismes[158] » de Nathalie Sarraute ou « le flux vaporeux des mouvements intérieurs[159] » de Georges Bataille que cet indicible aspirait à s'immiscer dans la construction référentielle du roman ; cela même si dans le premier cas, il s'agit d'expliciter un mouvement intérieur dont la fugacité se trouve liée au manque d'attention qu'on lui porte, tandis que dans le second, c'est la difficulté à partager une expérience qui fait glisser ce mouvement intérieur du côté de l'indicible).

1.2.1.2.1. Les tropismes

En tant que « mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience[160] », les tropismes ne sont ni le fruit ni l'expression d'un ou de quelques outils linguistiques qui permettraient la représentation de tels mouvements

---

[157] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.1.3.2. Le flux de conscience, p. 50.
[158] Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Éd. de Minuit, 2013, 96 p., Coll. Double.
[159] Georges Bataille, « Post-scriptum au supplice (ou la nouvelle théologie mystique) » in *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 2015, 208 p., Coll. Tel, 23, p. 117 à 181, p. 138.
[160] Nathalie Sarraute, « Préface » in *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1997, Coll. Folio Essais, 76.

au sein d'un texte. Ils relèvent plutôt d'un rapport au monde dans lequel réalité et sensations se dissocient parfois au point de créer la surprise et de décrire un univers difficilement représentable.

> Les fusions et les écarts sont dramatisés en décollements et recollements, arrachements et saisies avides, l'essentiel étant de se retirer pour mieux se rapprocher, d'ouvrir des parois pour mieux atteindre le point sensible[161].

Il s'agit alors de recourir à des descriptions pour rendre compte des sentiments de rapprochements et d'éloignements à travers une matérialité qui passe par des sensations le plus souvent tactiles, comme dans le passage suivant :

> C'était ce qu'il pensait, écoutant, étendu sur son lit, pendant que comme une sorte de bave poisseuse leur pensée s'infiltrait en lui, se collait à lui, le tapissait intérieurement[162].

Que ce soit à l'aide de comparaisons ou d'expressions sollicitant le sens du toucher (par exemple la « mollesse[163] » qui qualifie un état d'esprit ou le « point sensible de leur chair[164] » qui décrit le lieu de la perception d'une présence), la représentation que les personnages se font de leur univers devient tangible, tout en continuant d'échapper à leur réflexion. Dans le cadre du roman qui compose ce travail, cette notion de matérialisation de la pensée pour exprimer ce qui s'impose aux personnages a été envisagée pour illustrer comment les textes qui ne sont pas directement présents sous leurs yeux parviennent néanmoins à s'imposer.

- [Original] Code de procédure pénale — Article 74-1
  [...]Les dispositions du présent article sont également applicables en cas de disparition d'un majeur présentant un caractère inquiétant ou suspect eu égard aux circonstances, à l'âge de l'intéressé ou à son état de santé.
  Au-dessus du bureau en palissandre des Indes, les doigts impatients de la magistrate

[161] Nathalie de Courson, « Nathalie Sarraute, écrivain du toucher », *Poetique*, n° 156, 2008, p. 473 à 482, p. 479.
[162] Nathalie Sarraute, 2013, *op.cit.*, p. 11.
[163] *Ibid.*, p. 87.
[164] *Ibid.*, p. 57.

décrochèrent le combiné téléphonique et composèrent le numéro du secrétariat.

[Modifié] Code de procédure pénale — Article 74-1

[...]Les dispositions du présent article sont également applicables en cas de **disparition** d'un majeur présentant un caractère inquiétant ou suspect eu égard aux circonstances, à l'âge de l'intéressé ou à son état de santé.

Le poids de l'incompréhension… le vide du questionnement qui n'aboutit nulle part… Au-dessus du bureau en palissandre des Indes, les doigts tremblants de la magistrate décrochèrent le combiné téléphonique et composèrent le numéro du secrétariat (p. 5).

- [Original] : Antonin Artaud — « Lettre à Monsieur le Législateur de la loi sur les stupéfiants », dans *L'Ombilic des Limbes*

  Tout homme est juge, et juge exclusif, de la quantité de douleur physique, ou encore de vacuité mentale qu'il peut honnêtement supporter.

  De sa vie d'étudiante, elle gardait…

  [Modifié] : Antonin Artaud — « Lettre à Monsieur le Législateur de la loi sur les stupéfiants », dans *L'Ombilic des Limbes*

  Tout homme est juge, et juge exclusif, de la quantité de douleur physique, ou encore de vacuité mentale qu'il peut honnêtement supporter.

  Le pincement du regret… Mère et juge à la fois… D'autres y arriveront peut-être… En attendant, de sa vie d'avant, de sa vie d'étudiante, elle gardait… (p. 13)

- [Original] : *Stat Mater dolorosa, dum pendet Filius*

  Une solide culture religieuse et des relents de langue latine firent revenir à sa mémoire les vers d'un poème datant de la fin du Moyen-Âge.

  [Modifié] : ***Stat Mater dolorosa, dum pendet Filius***

  Une petite musique… Rosa, rosa, rosam, rosae, rosae, rosa… Une solide culture religieuse et des relents de langue latine (…rosae, rosae, rosa, rosarum, rosis, rosis) firent revenir à sa mémoire les vers d'un poème datant de la fin du Moyen-Âge (p. 42-43).

- [Original] : نِیشابوری عطّار محمّد ابوحامِد فَریدالدّین — *La Conférence des oiseaux*

  Sur l'absence de tout repose toute chose.

  Tout en arpentant les bois qui en bordaient les hauteurs, Sandra finit par acquérir la conviction que Corentin Lambert n'était pas ici.

  [Modifié] : نِیشابوری عطّار محمّد ابوحامِد فَریدالدّین — *La Conférence des oiseaux*

  Sur l'absence de tout repose toute chose.

  Un tressaillement, et puis rien… Tout en arpentant les bois qui en bordaient les hauteurs, Sandra finit par acquérir la conviction que Corentin Lambert n'était pas ici (p.148-149).

Dans ces exemples, qui ne reprennent d'ailleurs pas toutes les modifications faites sur ce point dans le récit A, l'objectif est de proposer une transition entre le texte enchâssé et la narration en recourant à une référence sensorielle pour suggérer l'exposition de la

conscience directe du personnage, d'où l'utilisation courante de phrases nominales. Il s'agit alors de présenter l'intertextualité dans la continuité du personnage incarné et de sa conscience qu'il ne maîtrise pas, puisque ces textes enchâssés rendent compte de ce qui peut influencer le personnage sans même qu'il en soit conscient. Pour cette raison, il n'y a pas de lien logique entre les deux types de textes, tout juste une continuité sémantique, voire phonétique.

Notons aussi que ce procédé n'a pas été utilisé systématiquement parce qu'il alourdissait ce texte dans lequel les références intertextuelles sont nombreuses, et qu'il n'a entraîné de modifications que dans le cas du récit réservé au personnage de la magistrate, à la fois pour jouer sur le contraste entre les deux récits et pour présenter ses rapports au corps et à l'intériorité comme plus problématiques, la juge étant finalement le personnage qui échoue dans sa quête.

1.2.1.2.2. Les mouvements intérieurs

Par ailleurs, le thème de l'intériorité a aussi été traité en littérature et à travers une réflexion sur l'indicible, puisque la question était abordée sous l'angle de l'expérience difficilement partageable. En effet, tout en s'éloignant des considérations chrétiennes et mystiques évoquées par George Bataille dans *L'Expérience intérieure*[165], il a été possible de suivre la progression de l'auteur dans sa démarche proche du mysticisme pour retranscrire l'évolution du personnage par petites touches tout au long du récit et pour aboutir à cette forme d'anéantissement qu'il relate dans son ouvrage.

[165] Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 2015, 208 p., Coll. Tel, 23.

> Si l'on va jusqu'à la fin, il faut s'effacer, subir la solitude, en souffrir durement, renoncer à être reconnu : être là-dessus comme absent, insensé, subir sans volonté et sans espoir, être ailleurs[166].

Cet effacement, cet *être ailleurs*, rejoint alors celui qui se trouve signifié par la disparition du personnage que tout le monde recherche et qui aspire à être rejoint. Que ce soit pour confirmer l'aspect à la fois individuel et initiatique de cette démarche, ou pour en renforcer l'aspect indicible, les références à des expériences intérieures et relevant de l'impartageable parsèment le récit qui mène à l'effacement de l'un des deux personnages principaux. Pour retrouver l'aspect problématique des personnages au langage évoqué précédemment[167], il s'agissait alors de porter l'accent sur leur silence et sur leur aphasie.

- [Original] : Claude avait déjà repéré les lieux au cours de l'enquête préliminaire, mais ne se souvenait pas de **ces effluves de poussière rance**. Son passage avait été bref, suffisant pour s'assurer de l'absence de Corentin Lambert chez lui.
  […]
  Anxieusement, Claude a refait le tour de chaque pièce.
  [Modifié] : Claude avait déjà repéré les lieux au cours de l'enquête préliminaire, mais ne se souvenait pas **des effluves de poussière rance, suffocants**. Son passage avait été bref, à peine suffisant pour s'assurer de l'absence de Corentin Lambert.
  […]
  Dans le plus grand silence, Claude a refait le tour de chaque pièce (p. 8-9).
- [Original non modifié] : Au milieu des silhouettes monstrueuses, Claude a eu envie de s'asseoir en tailleur, de fermer les yeux, de se remplir de cet air glacial, de sentir l'univers en contact avec son corps et ses organes plutôt qu'à travers l'épaisseur de sa peau, n'être qu'un tout, **se laisser engourdir jusqu'à l'oubli** (p. 23).
- [Original non modifié] : Autour d'elle, les meubles de bois brut et les tapisseries se tendirent et se mirent à tourner. Elle se sentit descendre, s'enfoncer dans la profondeur, fuyante, comme un nageur qui coule et qui n'a même pas l'idée d'atteindre le fond des abysses. Enfin, ce fut un courant chaud qui lui passa derrière le crâne, un afflux de conscience qui fit disjoncter toutes les ampoules du tableau de bord, tous les voyants, et qui laissa **Sandra à moitié évanouie sur son bureau**, les yeux fermés, à se dire que tout

[166] Georges Bataille, 2015, *op. cit.*, p. 179.
[167] cf. Le substrat préexistant au roman — § 1.1.3.1.1. Le roman à énigme insoluble, p. 120.

> cela n'avait pas d'importance. À son réveil, elle se sentait suffisamment en forme pour ne pas s'inquiéter. Son dernier malaise vagal remontait à ses études, c'était un signe de surmenage comme un autre. Elle devait faire avec (p. 54).

Il s'agit alors de sous-entendre « un mode de connaissance différent, non discursif[168] » par ces silences ou par ces états de conscience diminuée. Par ailleurs, l'aphasie et la nécessité de s'extraire du discours en tant que *logos* s'associent à d'autres considérations métaphysiques qui parsèment *L'Expérience intérieure*. Parmi ces dernières, on trouve aussi par exemple le rejet du monde matériel. Pour autant, dans un souci de réception du texte, ce thème récurrent a été réactualisé dans le roman avec des références plus modernes que celles énoncées au siècle dernier. L'objectif était de s'adresser à un lecteur contemporain.

- [Non modifié] : Ces questions idiotes refaisaient surface dans l'esprit de Claude sans qu'il lui fût possible d'y répondre.

  Fight club, David Fincher

  Les choses que l'on possède finissent par nous posséder (p. 115).

Là où George Bataille évoquait l'échec de l'individu quand « les choses le possèdent quand il croit les posséder[169] », le roman s'appuie sur une citation qui reprend la même pensée, mais il la rapproche de l'univers, et surtout de l'époque, du lecteur. Le détachement du monde des objets est supposé trouver un écho dans l'esprit d'un lecteur contemporain.

Le travail sur le chronotope consistant à mettre en adéquation la narration et la construction référentielle du roman en matière de spatialité et de temporalité, une approche plus étendue permet d'y inclure les souvenirs et les états intérieurs des personnages. Ce travail, qui relevait de l'éther conceptuel du récit lorsqu'il s'agissait

---

[168] Georges Bataille, 2015, *op. cit.*, p. 126.
[169] *Ibid.*, p 150.

d'imaginer des formes de narration susceptibles de sous-tendre certains aspects de l'univers du roman, peut aussi s'appuyer sur des textes déjà présents en littérature lorsque ces derniers exposent des univers comparables. Parallèlement à ces deux approches, il est aussi possible de partir de ce qui est ressenti à la lecture de textes préexistants – ou de ce qui a été théorisé par la critique – pour déterminer dans quelle mesure certains outils linguistiques relatifs à la narration et figurant dans ces textes peuvent s'accorder à la construction référentielle du roman en cours d'écriture.

2. La syntaxe

L'approche qui consiste à s'intéresser aux outils linguistiques et aux faits de langage relevés dans des textes préexistants, pour tenter de les isoler et de se les approprier dans le cadre d'un roman en devenir dispose de deux avantages cruciaux. D'abord, elle permet de s'interroger sur leur pertinence en contexte plutôt que de chercher à les transposer systématiquement pour un effet escompté sur le lecteur. Mais surtout, elle permet de les réenvisager dans l'univers et dans l'éther conceptuel du récit en devenir, justifiant leur emploi, voire leur contre-emploi, en tenant compte de tous les éléments qui composent le texte, quitte à y renoncer ou à tenter de les modifier quand une incompatibilité inattendue survient. C'est avec cette ambition que plusieurs règles de syntaxe, quoique déjà connues et couramment employées, ont été prises en compte lors de la rédaction, et surtout, lors de la correction, du roman qui compose ce travail.

2.1. La dramatisation

La dramatisation, par exemple, a déjà été abordée à travers le contraste engendré par l'emploi concomitant du passé simple et du passé composé[170]. Mais cet outil

[170] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1.1.1. Le passé simple et le passé composé, p. 57.

linguistique alors envisagé comme novateur n'est pas le seul à susciter de tels effets par le biais de l'énonciation.

2.1.1. L'emploi du présent

> L'introduction insolite du présent dans un système temporel au passé crée un effet d'accélération ou de rapidité, voire de dramatisation[171].

Dans l'éther conceptuel du récit, ce tiroir verbal a été employé pour son aspect intemporel afin de décrire le personnage absent et de souligner des franchissements symboliques ; il s'agissait d'exposer la possibilité d'un univers coexistant à celui du récit et inclus dans le roman, de sous-tendre cet univers hors du temps et à peine perceptible dans lequel s'est justement réfugié le personnage disparu. Mais dans le cadre du déjà-là existant en littérature, c'est pour la dramatisation des procès relatés que ce tiroir verbal peut être employé.

- [Original non modifié] : C'**est** pendant la lecture des titres, rendue malaisée par l'éclairage intérieur trop faible et par l'obligation de se pencher, qu'une petite musique a retenti et a fait sursauter tout le monde (p. 10).
- [Original] : Les cercles **changeaient** de sens, les mains se **retournaient**, et quand de temps en temps une boule **tombait** à terre, il la **ramassait** et reprenait son numéro.
  [Modifié] : Les cercles **changent** de sens, les mains se **retournent**, et quand de temps en temps une boule tombe à terre, il la **ramasse** et **reprend** son numéro (p. 12).
- [Original] : Il n'y avait pas de parking dans les environs, l'homme **venait** de nulle part et **s'enfonçait** entre les arbres comme Sandra avait passé son après-midi à le faire.
  [Modifié] : Il n'y avait pas de parking dans les environs. Cet homme **vient** de nulle part et **s'enfonce** entre les arbres comme Sandra a passé son après-midi à le faire (p. 20).
- [Original] : Au milieu des silhouettes monstrueuses, Claude **a eu** envie de s'asseoir en tailleur, de fermer les yeux, de se remplir de cet air glacial, de sentir l'univers en contact avec son corps et ses organes plutôt qu'à travers l'épaisseur de sa peau, n'être qu'un tout, se laisser engourdir jusqu'à l'oubli.
  [Modifié] : Au milieu des silhouettes monstrueuses, Claude **a** envie de s'asseoir en tailleur, de fermer les yeux, de se remplir de cet air glacial, de sentir l'univers en contact

[171] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *op. cit.*, p. 533.

avec son corps et ses organes plutôt qu'à travers l'épaisseur de sa peau, n'être qu'un tout, se laisser engourdir jusqu'à l'oubli (p. 23).

- [Original non modifié] : Ne pas répondre puisque ça n'en **vaut** pas la peine. Parce que le cow-boy **connaît** aussi bien les règles que Claude et que lui non plus n'**a** pas envie d'être sanctionné (p. 113).

Ce recours au présent, qu'il soit original ou qu'il relève d'une modification après l'écriture d'une première version du roman, permet de dramatiser certains passages du texte et de marquer un rythme particulier au cours de la lecture. De plus, en l'appliquant aux passages supposés surprendre ou émouvoir les protagonistes, il est envisageable que cette dramatisation amène chez le lecteur une émotion du même ordre que celle ressentie par les personnages durant ces mêmes passages. On retrouve alors une notion d'empathie transmise par le biais de l'énonciation, non sans oublier l'aspect expérimental de ce travail. Cette dramatisation supposée susciter l'empathie chez le lecteur se mêlant avec d'autres éléments précédemment exposés et se manifestant sous une forme (le tiroir verbal du présent) porteuse d'autres significations[172], elle s'insère dans un texte au sein duquel la notion d'empathie doit être envisagée dans sa globalité plutôt que par touches successives. Cet aspect « lissant » ou « généralisant » des effets recherchés, quoique potentiellement vecteur de nombreuses réflexions en matière de recherche-création, n'a pas pu être pris en compte dans ce travail, mais il confirme le postulat selon lequel un texte long amène plus de complexité que ne le feraient l'ensemble de ses parties étudiées indépendamment. Il faut aussi noter, comme l'illustre l'exemple de la page 20, qu'un changement ne peut jamais être effectué sans prendre en compte le reste de la phrase, voire du paragraphe, pour éviter une syntaxe que de violents soubresauts rapprocheraient de l'agrammaticalité.

[172] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1.1.3. Le présent, p. 73.

2.1.2. Les tirets

Dans le cadre de cette dramatisation, le recours à la ponctuation a aussi été envisagé dans la mesure où certains signes typographiques permettent d'instaurer un contraste entre différentes parties du texte. Cet aspect est par exemple souligné pour le tiret « très employé par certains auteurs pour exprimer diverses nuances affectives ou expressives[173]. » L'emploi permet alors de marquer un contraste fort de part et d'autre du signe de ponctuation.

> Tchen aussi avait horreur du sang – avant[174].

Comme dans l'exemple ci-dessus, cet emploi du tiret a été repris dans le roman afin de souligner les passages dans lesquels des propositions s'opposent avec plus de force que lors d'une simple rupture énonciative.

- [Original] : Les investigations sur le terrain fourniraient une liste de proches à interroger, pour peu que tout ne soit pas résolu avec le seul traçage des opérations bancaires ou la géolocalisation d'un téléphone portable **–** même si la procédure pour accéder à ces données risquait de s'avérer complexe.
  [Modifié] : Les investigations sur le terrain fourniraient une liste de proches à interroger, pour peu que tout ne soit pas résolu avec le seul traçage des opérations bancaires ou la géolocalisation d'un téléphone portable**…** même si la procédure pour accéder à ces données risquait de s'avérer complexe (p. 6).
- [Original non modifié] : Beaucoup comparent ça à un puzzle **– ils se trompent** (p. 15)
- [Original] : Chaque fois qu'elle venait ici, elle s'y sentait un peu moins juge et un peu plus détendue, **relax – comme aurait dit son fils**.
  [Modifié] : Chaque fois qu'elle venait ici, elle s'y sentait un peu moins juge et un peu plus détendue, **relax comme aurait dit son fils – ça la changeait** (p. 18).
- [Original] : Difficile, en les contemplant, d'éprouver la moindre pitié pour les animaux bien vivants que ces cadavres ont été – tout au plus était-il possible d'apprécier leur fixité rougeoyante.
  [Modifié] : Difficile, en les contemplant, d'éprouver la moindre pitié pour ces cadavres qui avaient bien dû vivre **– avant cette fixité rougeoyante** (p. 23).

---

[173] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *op. cit.*, p. 162.
[174] André Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 2011, 337 p., Coll. Folio, p. 60.

- [Original] : Parmi ses proches, il n'y avait guère qu'un ecclésiastique **– en plus du jeune interrogé par la police –** qui correspondait vaguement à cette description
  [Modifié] : Parmi ses proches, il n'y avait guère qu'un ecclésiastique **(en plus du jeune interrogé par la police)** qui correspondait vaguement à cette description (p. 121)

Ces exemples permettent de réaliser comment le tiret est employé pour insister sur le contraste existant entre deux situations, quitte à modifier parfois le texte afin de souligner ce contraste. Ce contraste a d'ailleurs parfois nécessité des modifications plus drastiques, comme celles de la page 18 où il ne s'agit pas d'opposer la sensation au souvenir du fils, mais de replacer cette sensation et ce souvenir dans un passé qui s'oppose au temps de la narration. De même à la page 23 où la vie s'oppose à la fixité dans la version corrigée.

Au cours de la lecture, et en espérant une accommodation du lecteur, l'objectif était de renforcer un contraste qui aurait pu passer inaperçu, comme dans la phrase « Enfant, elle cachait tous les papiers qu'elle avait à cacher – impossible désormais de se souvenir pourquoi – entre les pages des livres de sa bibliothèque (p.138) » où le décalage entre le monde de l'enfance et celui des adultes se trouve alors mis en exergue par cet emploi spécifique du tiret, là où des parenthèses, par exemple, auraient marqué une rupture plutôt qu'une opposition.

Il a d'ailleurs été envisagé, grâce à ce même phénomène supposé d'accoutumance, que ce contraste pouvait finir par être ressenti par le biais de ce seul procédé. Dans ce contexte, la phrase « tout ce que la société trouve d'inquiétant, tout ce contre quoi elle lutte – tant bien que mal (p. 91) » permet d'insister sur l'opposition entre la lutte et la manière dont elle est menée, traduisant par là même une impossibilité, là où l'énonciation de cette phrase isolée n'aurait elle aussi exprimé qu'une rupture énonciative.

Il faut alors noter comment cet objectif a obligé à remplacer les tirets par des parenthèses (exemple de la page 121) ou par des points de suspension (exemple de la page 6) là où ces tirets n'avaient été originellement employés que pour signifier un « effet de glissement [...] entre deux niveaux du récit[175] ». Cette contrainte illustre comment, avec un nombre limité d'outils, des choix doivent être faits pour optimiser la répartition des outils linguistiques, et aspirer ainsi à les rendre plus efficaces lorsqu'il s'agit de susciter des émotions liées au récit ou à la construction référentielle du roman.

2.2. L'absence

Parallèlement aux effets que certains éléments sont susceptibles d'amener dans un roman, il faut aussi tenir compte de ce qui peut manquer dans le texte dans la mesure où ce manque produit un effet sur le lecteur. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il a été jugé préférable de parler de faits de langage ou d'outils linguistiques afin de réfléchir à la composition d'un roman plutôt que d'éléments dont l'effectivité supposerait *de facto* la présence. Dans le cadre de ce présent travail, l'objectif était de s'appuyer sur certaines absences dans le roman sans que ces dernières soient trop remarquables. Parce qu'il n'était pas possible de risquer de faire croire au lecteur qu'il se trouvait en face d'un oubli ou d'une simple coquille, il était préférable d'éviter que ces absences relèvent de l'agrammaticalité.

2.2.1. Les suppressions

En terme de syntaxe, certaines suppressions portent sur la représentation même de l'univers du roman et s'inscrivent dans son éther conceptuel parce qu'elles se veulent

[175] Alice Richir, « L'intime entre parenthèses. Fonction du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », *Poétique*, vol. 172 / 4, 2012, p. 469 à 479, p. 469.

directement signifiantes[176]. D'autres portent sur les thèmes volontairement tus dans le cadre de cette recherche sur l'expression de l'indicible. Dans d'autres cas enfin, à cette esthétique du manque vient s'ajouter des considérations déjà analysées par la critique, d'où leur mention dans cette partie du mémoire.

2.2.1.1 Les thèmes

Si l'esthétique d'un texte se caractérise par ce qu'il contient, il semblait envisageable, dans le cadre de ce travail de recherche-création sur l'indicible (et donc sur le non-exposé) de s'intéresser à ce qui ce trouvait volontairement occulté dans le roman. Que ce soit pour exprimer une absence inquiétante (« Étrange qu'aucun oiseau ne vînt troubler une agréable sensation de solitude et que même le vent se soit tu (p. 18) ») ou pour sous-entendre un sens caché (« Beaucoup d'enquêtes se résolvent en trouvant des indices ; les plus intéressantes nécessitent qu'on s'intéresse à ce qui manque (p. 16). » Ce qui manque dans le roman (au moins en partie) se veut alors porteur d'un sens qui reste dans l'indicible.

2.2.1.1.1. La mort

Ainsi, la mort, sujet tabou de premier choix, se trouve soigneusement expurgée du texte dès lors qu'elle concerne effectivement des êtres humains.

- [Original] : Claude avait craint de tomber sur un *pourri*, **un type mort** chez lui, dans son lit ou sur ses toilettes, et laissé à l'abandon jusqu'à ce qu'un ami ou parent s'en inquiète, ou que les voisins se plaignent de l'odeur.
  [Modifié] : Claude avait craint de tomber sur un *pourri*, **un type qu'on a retrouvé chez lui**, dans son lit ou sur ses toilettes, laissé à l'abandon jusqu'à ce qu'un ami ou parent s'en inquiète, ou que les voisins se plaignent de l'odeur (p. 8).
- [Original] : Sandra entendit une voix douce et bienveillante résonner quelque part dans sa conscience, bien loin de celle du philosophe qui lui enjoignait de serrer les dents **jusqu'à la mort**, de tout encaisser et de se battre.

[176] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.1.1.3.1. Les sujets absents, p. 39.

[Modifié] : Sandra entendit une voix douce et bienveillante résonner quelque part dans sa conscience, bien loin de celle du philosophe qui lui enjoignait de serrer les dents **jusqu'au bout**, de tout encaisser et de se battre (p. 79).

- [Original non modifié] : Après tout, le jeune poète avait été considéré comme disparu, au point que Sandra pensa même se souvenir qu'**on l'avait cru mort** (p. 119).
- [Original] : Quand **cette question de la vie ou de la mort** s'est posée, la peur a repris le dessus.
  [Modifié] : Quand **cette question de la vie ou de ce qu'il y avait derrière** s'est posée, la peur a repris le dessus (p. 132).

L'exception notable dans cette liste est celle de Rimbaud (page 119), mais outre le fait que la façon dont sa mort se trouve exposée relève de l'erreur et qu'il ne soit pas un personnage incarné dans l'univers du roman, cette mention exceptionnelle de la mort au cours de la narration s'appuie sur un rapprochement entre le statut de *disparu* et le monde poétique. Par ailleurs, le mot *mort* est très couramment employé dans les textes poétiques insérés tout au long du roman, ainsi que dans quelques articles de loi. L'idée était de faire en sorte que cette mort reste présente dans le roman tout en étant maintenue à distance. Dans ce contexte, le fait d'avoir inséré le thème de la viande et de la boucherie-charcuterie permettait aussi de maintenir cette tension par rapport au vivant.

2.2.1.1.2. Les couleurs

Parmi les thèmes sur lesquels il a semblé intéressant de réfléchir dans le cadre d'un texte portant sur l'indicible, celui des couleurs a été crucial. En effet, comme il est acquis que « les couleurs suggèrent des états d'âme[177] », il restait à se demander si la construction référentielle d'un roman pouvait s'appuyer sur le contraste entre une absence quasi permanente des couleurs et une polychromie qui n'apparaîtrait que dans les textes insérés pour suggérer la dissociation entre les deux univers.

[177] Henri Suhamy, « Rhétorique et poétique », in *Stylistique anglaise*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, Coll. Perspectives anglo-saxonnes, p. 171 à 249, p. 230.

- [Original] : Il y avait des classiques de la poésie française dont les titres et les auteurs se dressaient comme des pics, mais aussi des livres reliés de **couleurs chatoyantes** dont les titres en anglais plongeaient vers le sol.
  [Modifié] : Il y avait des classiques de la poésie française dont les titres et les auteurs se dressaient comme des pics, mais aussi des livres reliés **et recouverts d'arabesques** dont les titres en anglais plongeaient vers le sol (p. 10).
- [Original] : Derrière les étals se tenait un jeune homme au visage maigre et **rougeaud** dans une longue tenue épaisse et immaculée.
  [Modifié] : Derrière les étals se tenait un jeune homme au visage maigre et **anguleux** dans une longue tenue épaisse et immaculée (p. 21).
- [Original] : Difficile, en les contemplant, d'éprouver la moindre pitié pour ces cadavres qui avaient bien dû vivre – avant cette fixité **rougeoyante**.
  [Modifié] : Difficile, en les contemplant, d'éprouver la moindre pitié pour ces cadavres qui avaient bien dû vivre – avant cette fixité **solennelle** (p. 23).
- [Original] : À l'intérieur, des stylos **de toutes les couleurs** […] un jeu de dés **blancs et rouges**, des papiers administratifs […] un Yo-Yo en plastique **bleuté transparent à paillettes**, un calendrier-mémorandum à couverture en cuir, et rien d'autre, sauf quelques boules de poussière dans les coins.
  [Modifié] : À l'intérieur, des stylos […] un jeu de dés **en bois**, des papiers administratifs […] un Yo-Yo en plastique **paillet**é, un calendrier-mémorandum à couverture en cuir, et rien d'autre, sauf quelques boules de poussière dans les coins (p. 23-24).
- [Original] : Sur la deuxième, des chiffres étaient entourés **en rouge**.
  [Modifié] : Sur la deuxième, des chiffres étaient entourés **au feutre** (p. 56).
- [Original] : À l'instar des policiers américains dans les vieilles séries télévisées, il portait son arme de service dans le dos, au niveau de la ceinture, son étui accroché au milieu d'une paire de bretelles **rouge vif**.
  [Modifié] : À l'instar des policiers américains dans les vieilles séries télévisées, il portait son arme de service dans le dos, au niveau de la ceinture, son étui accroché au milieu d'une paire de bretelles **en cuir** (p. 113).

Toutes ces modifications aspirent à présenter au lecteur un univers qui ne sollicite son imagination sensorielle, sur le plan des couleurs, qu'à travers les textes poétiques qui y sont insérés. Cette monochromie persiste jusqu'à la fin du roman, quand l'adjectif « rougeoyant » apparaît (à partir de la page 146) comme une contamination de l'univers poétique sur celui des personnages, et qui sert d'ailleurs de passage entre les deux univers dans le récit B.

Parallèlement, l'imagination sensorielle du lecteur reste convoquée à de nombreuses reprises, mais à travers des sens moins facilement disponibles, comme le toucher ou l'odorat, voire la musicalité. Au-delà de l'aspect expérimental du procédé, il s'agit aussi d'envisager un univers à travers des textures et des parfums, et donc à travers des notions de volume et d'espace qui ne peuvent être envisagées sans notion de profondeur, contrairement à ce qui peut être fait en matière de couleurs.

2.2.1.2. Le sujet absent

Les éléments volontairement occultés lors de la rédaction ou de la correction du texte se veulent porteurs d'un sens, mais c'est avant tout l'individu, en tant que sujet, qui aspire à se faire le vecteur d'une absence remarquable dans le roman qui compose ce travail.

> Le PDV [point de vue] existait par la construction des objets du discours, y compris en l'absence de mention explicite de la source (du « sujet » du PDV), dès lors que le mode de donation des référents comporte suffisamment d'indices pour se faire une image de la subjectivité […] à l'origine des choix de la référenciation […], de même, les choix de la narration permettent de construire l'image des intentions, des valeurs des sources internes au texte, c'est-à-dire des sources représentées[178].

La suppression du sujet, en tant que sujet grammatical, mais aussi en tant que porteur d'un point de vue, permet ainsi de placer l'individu (en tant que personnage, c'est-à-dire comme source interne au texte) en retrait de la représentation. Cette suppression vient confirmer et renforcer une esthétique du manque, tout en invitant le lecteur à prendre cette place qui permet d'accéder au point de vue exposé. Il s'agit, *mutatis mutandis*, de chercher un effet similaire à celui procuré par les plans tournés en caméra subjective en matière de cinéma.

---

[178] Alain Rabatel, « Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle », *op. cit.*

- [Original non modifié] : Un café un peu sombre, avec en fond sonore juste ce qu'il faut de conversations pour maintenir sa conscience accrochée au décor (p. 15).
- [Original] : Une matinée comme une autre, une matinée **pour Claude à s'efforcer de ne pas penser** aux enquêtes en cours, pas avant le commissariat.
  [Modifié] : Une matinée comme une autre, une matinée **à s'efforcer**, tant bien que mal, **à ne pas penser** aux enquêtes en cours, pas avant le commissariat (p. 46).
- [Original non modifié] : Toujours cette sensation de se justifier, de chercher à échapper à la remontrance, au commentaire qui émerge d'on ne sait où et qui blesse (p. 61).
- [Original] : Le message était tellement laconique que Claude s'est demandé pourquoi il ne mentionnait pas le nom de Corentin Lambert.
  [Modifié] : Le message était laconique. Pas la moindre mention du nom de Corentin Lambert (p. 75)

Dans ces quelques exemples, en plus d'aboutir à une présentation proche de la réalité mentale des protagonistes[179], les passages qui s'appuient volontairement sur l'absence d'un sujet grammatical renforcent l'idée d'un récit qui s'appuie sur « l'esthétique du manque[180] ». Que ce soit dans son quotidien ou dans ses émotions, le personnage du récit B se trouve régulièrement présenté à travers ce qui l'entoure plutôt qu'en tant qu'individu. Dans ce contexte, « l'identification de l'énonciateur à l'auteur de la confidence crée un effet de transparence énonciative qui efface la mise en scène du personnage représenté et crée l'impression d'une communication directe[181]. » Cet effet déjà envisagé en contexte littéraire (comme le précise le titre de l'article mentionné en note), suggère l'effacement du personnage tout en renforçant l'empathie ressentie pour lui en s'appuyant sur la présentation directe de ce qui passe par sa conscience.

Sur le plan de la grammaticalité, l'exemple de la page 46 permet de prendre en compte la façon dont l'ajout d'une incise (« tant bien que mal ») peut créer un effet d'absence, pour peu que ce qui suit cette incise puisse être lu sans être raccordé à ce qui

---

[179] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1.1.4.2. Les phrases nominales, p. 80.
[180] Marcel Bénabou, « Perec : De la judéité à l'esthétique du manque », *Oulipo*, [En ligne : https://oulipo.net/fr/perec-de-la-judeite-a-lesthetique-du-manque]. Consulté le 4 juin 2019.
[181] María Dolores Vivero García et Víctor Nicolás López Román, « Confidence et dévoilement dans *La Porte étroite* d'André Gide », *Poétique*, vol. 141 / 1, 2005, p. 115 à 126, p. 118.

la précède. Dans ce cadre, ce n'est pas seulement le personnage absent qui apparaît sur le mode du manque, mais la finalité de ses actions – la question envisagée comme venant naturellement à l'esprit du lecteur étant : « s'efforcer à quoi ? ». En plus d'être un monde où les individus se cherchent, l'univers du roman est aussi le lieu où ils se cherchent un objectif, ce qui n'est pas non plus sans rappeler la notion d'indicible traitée à travers l'empathie ressentie par un lecteur susceptible de s'être déjà posé la même question.

En s'appuyant sur un autre fait de langage, cet aspect nihiliste de l'univers du roman se trouve renforcé dans le récit A, avec le passage suivant.

- un amas d'expressions désolées, de colère contenue et de résignation. Tous ces hommes **qui** avaient disparu de l'horizon de leurs familles, amis, proches, au moins pour quelque temps. Et parmi eux… (p. 80)

La proposition subordonnée relative adjective, parce qu'elle suppose une proposition principale qui ne vient pas, laisse imaginer un antécédent quelque part dans la conscience du locuteur et du lecteur. La question envisagée comme venant naturellement à l'esprit du lecteur étant cette fois : « qu'en est-il de ces hommes ? », ils s'imposent, malgré leur disparition, quelque part dans le texte et dans la construction référentielle du roman.

2.2.1.3. L'absence de logique

Parallèlement à cette volonté d'exprimer et de faire ressentir l'absence des disparus, l'absence de logique a aussi fait l'objet d'une réflexion particulière au cours de l'élaboration du roman. Sans aller jusqu'à l'absurde, cette absence de logique peut se rapprocher de l'indicible dans la mesure où elle demeure, par nature, inexplicable et difficilement communicable par le seul biais du *logos*. Dans ce contexte, si une partie des connecteurs logiques qui parsemaient le texte a été supprimée pour respecter

l'exposition de la conscience des personnages à travers leur flux de pensée[182], d'autres suppressions ont été effectuées dans un autre but.

Récit B

- [Original] : **mais surtout**, ça faisait marrer le taulier
  [Modifié] : Ça faisait marrer le taulier (p. 15).
- [Original] : Le simple fait de ne pas l'avoir jetée dans la première poubelle venue montrait à quel point la question troublait Claude. Et pourtant, elle semblait insoluble, d'abord **parce que** personne n'était là pour entendre sa réponse, mais surtout par son refus d'accepter tout ce qu'elle sous-entendait.
  [Modifié] : Le simple fait de ne pas l'avoir jetée dans la première poubelle venue montrait à quel point cette devinette troublait Claude. Et pourtant, elle semblait insoluble. **De toute façon**, personne n'était là pour entendre sa réponse, et puis il n'était pas question d'accepter ce qu'elle sous-entendait (p. 47).
- [Original] : **Puisque** Corentin Lambert n'avait pas d'héritier direct, **et qu'**il n'était encore que disparu, son appartement allait rester longtemps en déshérence.
  [Modifié] : Corentin Lambert n'avait pas d'héritier direct, il n'était encore que disparu, son appartement allait rester longtemps en déshérence (p. 129).

Dans de tels cas, c'est l'esthétique de juxtaposition (qui n'est d'ailleurs pas sans lien avec la passivité et l'aspect contemplatif du protagoniste du récit B) qui a incité à accentuer ce mouvement de suppression. L'esthétique visée s'appuie alors en grande partie sur « l'effet liste » tel qu'il est décrit par Alain Rabatel[183]. À travers la volonté d'échapper à une démonstration théorique propre à un texte qui s'appuierait sur le *logos* pour tenter de convaincre le lecteur, cet effet liste a pour objectif d'exposer les parties d'un récit dont le sens reste sujet à interprétation.

> Si la liste est sous la domination du listeur sur-énonciateur, qui indique un sens, ce n'est jamais qu'un sens (certes autorisé) parmi d'autres[184]

Dans ce contexte, l'esthétique du manque, sans aller jusqu'à entraîner un surplus de sens, permet d'en supposer d'autres. Cette sensation espérée ressentie par le lecteur

[182] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1.2.2. La temporalité, p. 96.
[183] Alain Rabatel, « Listes et effets-listes : Énumération, répétition, accumulation », *Poétique*, vol. 167 / 3, 2011, p. 259 à 272.
[184] *ibid*., p. 271.

n'est alors pas sans conséquence sur l'empathie éprouvée pour le personnage lorsque l'univers auquel il se trouve confronté par sa lecture se rapproche de celui d'un individu très enclin à la réflexion et à l'introspection.

Cette volonté d'exposer plusieurs sens possibles s'est d'abord appuyée sur une économie des recours aux expressions du *logos* dans le texte, mais elle peut s'appuyer sur d'autres outils linguistiques liés à la suppression, eux aussi susceptibles d'aboutir à une multiplicité d'interprétations.

- quelque chose poussait Claude à fouiller la pièce plus en détail, ~~à~~ ne pas faire demi-tour (p. 22)
- Claude a eu envie de s'asseoir en tailleur, de fermer les yeux, de se remplir de cet air glacial, de sentir l'univers en contact avec son corps et ses organes plutôt qu'à travers l'épaisseur de sa peau, ~~de~~ n'être qu'un tout, ~~de~~ se laisser engourdir jusqu'à l'oubli (p. 23).

Dans ces exemples, le recours à la mise en facteur (aussi appelée disjonction) de la préposition, tout en aspirant à faire ressentir un manque lors de la lecture, expose aussi les propositions infinitives comme les pensées directes du personnage[185].

2.3. La polysémie

À ce stade et toujours dans le cadre du substrat préexistant au roman, il semble nécessaire d'aborder l'importance donnée à la polysémie en littérature, ce phénomène étant parfois présenté comme un élément constitutif du texte en tant qu'objet littéraire.

> C'est la possibilité de la lecture – et même de plusieurs lectures – qui fait devenir cet objet un *texte*, c'est-à-dire un *ensemble de signes organisé véhiculant des significations potentielles*[186].

Bien entendu, cette notion de significations potentielles doit être prise avec précaution en raison de la subjectivité du lecteur qui détermine le nombre ou la pertinence des sens

---

[185] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1.1.4.2. Les phrases nominales, p. 80.
[186] Lorenzo Bonoli, « Le Point de vue de la lecture », in *Lire les Cultures. La connaissance de l'altérité culturelle à travers les textes*, Paris, Kimé, 2008, Coll. Philosophie en cours, p. 119 à 225, p. 123.

qu'il tire de sa lecture. Elle s'inscrit néanmoins dans une approche étayée de la littérarité dans la mesure où elle relativise le rôle de ce lecteur pour qui :

> même si la syntaxe ordinaire ne découvrait qu'un sens étrange, voire impossible, il n'en reste pas moins que son premier mouvement n'est pas entièrement stérile ; ce sens s'ajoute donc aux découvertes portées par la syntaxe oblique [...], une certaine convergence sémantique se bâtit, nouvelle, riche, au référent inconnu jusqu'alors, mais dont c'est le propre du discours poétique que de le créer[187].

Cette volonté de recourir à la polysémie comme vecteur de littérarité permet alors d'envisager le roman dans le cadre de sa réception. Il s'agit d'envisager que lorsqu'un texte peut avoir plusieurs sens, même si un seul est pris en compte par la conscience du lecteur, les autres ne s'en trouvent pas exclus pour autant. Dans le cadre d'un travail sur l'indicible, le thème de la polysémie se trouve alors régulièrement convoqué tout au long du récit, invitant le lecteur à s'interroger sur le sens du texte comme sur sa portée, et à y chercher tout ce qui n'y serait pas directement exposé. Il faut aussi noter que le travail sur la polysémie n'est pas exclusivement exprimé à travers des suppressions puisqu'il est présent dans des phrases comme « Elle se sentait à l'abri dans ce refuge, stable (p. 30) », où elle permet d'assimiler le personnage à son décor grâce à un adjectif susceptible de qualifier indifféremment les deux éléments. Dans ce cas présent, cette assimilation ne relève pas directement de l'indicible, mais elle rejoint le concept d'un personnage dont on ne ferait que sentir la présence. Le sentiment supposé ressenti par le lecteur s'accorde avec les thèmes de l'existence et de la disparition. On trouve d'ailleurs de nombreuses autres phrases polysémiques dans le roman.

- Au moins, maintenant, quand **Claude** entendra parler du dossier Lambert**, la bibliothèque** lui reviendra en mémoire, et **autour d'elle**, l'appartement et les deux témoins (p. 10).

---

[187] Pierre-Alain Cahné, « La Fonction poétique et la polysémie », in *Lectures lentes : linguistique et critique littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, Coll. Formes sémiotiques, p. 73 à 92, p. 80.

- **Corentin Lambert** lisait beaucoup. Malgré le brouhaha, **Claude** a fermé les yeux pour retourner chez **lui** en imagination (p.16).
- les notations circulaient et transmettaient **des messages** pour **les seuls initiés**, **supposés** hors de portée des principaux intéressés (p. 50)
- Corentin Lambert avait passé sa vie à chercher dans les mots le chemin de la sortie d'un monde qui ne lui convenait pas. **Il l'**avait peut-être trouvé. Et maintenant, tout le monde était à **sa** recherche (p. 83).
- Tout en évitant les flaques les plus profondes, **Claude** reconnaissait le chemin qui menait jusqu'à **la cabane**. Les cinq cents mètres qui **la** séparaient du calvaire lui avaient semblé bien plus courts que la dernière fois quand son toit de bois lisse a percé à travers les branches (p. 107).

Ces quelques exemples exposent différents sens possibles, que ce soit en recourant à des pronoms qui laissent douter de leur antécédent ou à des adjectifs susceptibles de qualifier plusieurs sujets. Ils deviennent le reflet d'un univers plus complexe que celui décrit par le seul intermédiaire du *logos*. Si les exemples de la page 10, de la page 16 et de la page 107 laissent supposer l'ambiguïté sexuelle du personnage, celui de la page 50 souligne l'aspect cryptique des messages alors associés aux « seuls initiés ». Quant à celui de la page 83, il permet de confondre le disparu avec le chemin qu'il a emprunté, ce qui n'est pas sans souligner l'aspect initiatique du roman, cette initiation relevant de l'indicible et ne pouvant se faire à travers les seules informations véhiculées par le texte.

Ce recours à la polysémie, quoique problématique parce que lié à la subjectivité du lecteur, n'en reste pas moins un fait de langage susceptible d'amener un surplus de sens au sein d'un texte, y compris sur quand ce dernier est très bref. Ce phénomène ayant plus souvent été étudié dans le cadre de la poésie que dans celui du roman, il n'en reste pas moins porteur d'une poétique particulière et dont il reste à déterminer la portée dans le cadre de textes longs.

Certains thèmes liés à l'indicible ont donc déjà été abordés en littérature, et ils amènent à des pistes de réflexion susceptibles d'orienter l'écriture à travers différents

faits de langage. Que ce soit par le recours à l'intertextualité, par la spatialisation du décor ou par l'adéquation de la syntaxe à l'expression de certains aspects de l'univers du roman, des sujets souvent considérés comme sensibles, comme l'ambiguïté sexuelle ou la disparition d'un proche, peuvent être abordés sous l'angle de l'énonciation afin de renforcer ou de compléter le récit. À cela, il faut ajouter que, dans un contexte expérimental, l'objectif était aussi de recourir au « silence rhétorique[188] » lorsqu'il était question d'exprimer certains questionnements métaphysiques (par exemple, la vie après la mort ou la possibilité d'un monde intérieur). En effet, dans la mesure où il est question de traduire une expérience de pensée qui n'a pas été vécue par le lecteur et qui aspire à effleurer les limites de sa raison, ce n'est plus le sens littéral des phrases, mais bien ce qu'elles sous-tendent, en particulier quand leur structure même pose question, qui permettait d'envisager le partage de cette expérience.

2.4. La place des compléments circonstanciels

Parmi les moyens de retranscrire un univers par le biais de la narration, la notion de flux de conscience a déjà été évoquée dans la diégèse du roman[189]. Elle avait alors une incidence sur l'ordre des propositions énoncées dans la phrase. Pour autant, il est possible d'envisager que cet ordre permette aussi la mise en place de strates dans le récit et que ces strates s'avèrent à leur tour porteuses de sens, cette hypothèse ayant déjà été formulée dans le cadre d'études linguistiques s'intéressant aux compléments circonstanciels, que ce soit en s'attachant à leur déplacement ou à leur mise en exergue à travers les exemples mentionnés ci-dessous.

---

[188] Audrey Brunetaux, « La Présence de l'absence », in *Absence, enquête et quête dans le roman francophone*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, p. 249 à 264, p. 251.
[189] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.1.3.2. Le flux de conscience, p. 50.

Il faut noter que le déplacement ne s'accompagne pas forcément d'un détachement (signalé à l'écrit par une virgule). Si l'on prend cette phrase de Flaubert (*Un Cœur simple*[190]) :

« Souvent sa maîtresse lui disait : Mon Dieu ! comme vous êtes bête ! »

à dire ou à lire différemment de :

Souvent, sa maîtresse lui disait : Mon Dieu ! comme vous êtes bête !

on peut s'interroger sur la signification — au moins énonciative — de la présence ou absence de la virgule, comme dans la paire :

Sa maîtresse lui disait souvent (…)
Sa maîtresse lui disait, souvent (…)

Peut-être peut-on interpréter la pause comme l'indice d'une autonomie de l'adverbe, vu comme le « cadre discursif » […] où se situe l'énonciation qui suit ou un commentaire de ce qui précède, tandis que, sans détachement, l'adverbe fait partie de la phrase avec laquelle il forme une énonciation unique, le déplacement lui-même signalant une mise en valeur[191].

Cette analyse permet d'envisager les notions d'autonomisation et de cadre discursif pour se livrer à quelques expérimentations dans le roman.

Récit A

- [Original] : **Dans toutes les pièces fournies**, **elle n'avait trouvé** que quelques allusions très vagues à l'inquiétude de sa famille et de ses proches.
  [Modifié] : De mémoire, **elle n'avait trouvé** que de très vagues allusions à l'inquiétude de sa famille et de ses proches **au sein de toutes les pièces fournies** (p. 6).
- [Original] : **sur le dessus de la pile se trouvait** le courrier du procureur, et juste en dessous, la dernière procédure en date
  [Modifié] : **elle trouva sur le dessus de la pile** le courrier du procureur, et juste en dessous, la dernière procédure en date (p. 7).
- [Original] : Les quelques notes du refrain d'une vieille chanson lui revinrent en tête, parce que c'était une chanson que son fils appréciait, parce qu'**elle ne pouvait plus l'entendre**

[190] Gustave Flaubert, *Un Cœur simple : trois contes*, Paris, Librio, 2017, 125 p.
[191] Danielle Leeman, « Les tentatives généralisantes de définition du complément circonstanciel », in *Les Circonstants en question(s)*, Paris, Kimé, 1998, Coll. Argumentation, sciences du langage, p. 13 à 55, p. 42.

> **sans penser à lui depuis sa disparition**.
>
> [Modifié] : Les quelques notes du refrain d'une vieille chanson lui revinrent en tête, parce que c'était une chanson que son fils appréciait, parce que **depuis sa disparition, elle ne pouvait plus l'entendre sans penser à lui** (p. 73).

Dans le cadre du récit de la juge, les modifications ont été effectuées afin de faire en sorte que le complément soit le plus généralement placé après l'action. Le caractère actif du personnage s'en trouve renforcé, mais surtout, il n'y a pas d'autonomisation des compléments circonstanciels, si bien que le personnage apparaît comme moins coupé du décor où se situe l'action. L'exemple de la page 73 y fait figure d'exception pour souligner comment la disparition sert d'événement marquant. Cet événement s'y trouve comme mis en retrait des pensées du personnage.

Inversement, dans le récit B, les compléments circonstanciels précèdent le plus souvent l'action. Dans le cadre de la temporalité supposée retranscrire le flux de conscience du personnage [192], il a été établi que cet ordre permettait d'exposer l'officier de police comme réagissant et réfléchissant à son entourage plutôt que comme agissant sur ce dernier, mais sur un plan plus syntaxique, cet ordre a aussi pour effet d'isoler, et donc d'autonomiser l'univers dans lequel ce personnage évolue. Il se retrouve en quelque sorte comme coupé de l'univers dans lequel il agit.

> Le surplus de sens qu'entraîne l'énonciation peut s'apprécier à travers des propositions simples dans le cadre de l'emploi du complément circonstanciel. Il suffit de penser à ces différentes assertions :
> – Ce soir, je travaille (a).
> – Ce soir je travaille (b).
> – Je travaille ce soir (c).
>
> Même sans l'entendre de vive voix, la phrase (a) semble exprimer une certaine détermination, avec une mise en exergue des circonstances. Les deux suivantes fournissent la même information, mais la priorité donnée aux circonstances dans la phrase (b) laisse supposer qu'elle a pour objectif d'informer sur les conditions du procès plutôt que sur le procès lui-même. La phrase (c) s'avère finalement la plus neutre sur le plan de l'énonciation.
>
> Notons par ailleurs qu'un tel exercice n'est pas toujours possible et qu'il ne peut être envisagé qu'à titre expérimental. Les phrases « Je vais en vacances dans le Lubéron » et « Ici, on rase gratis » ne sont par exemple pas envisageables selon les mêmes règles syntaxiques, la seconde ne pouvant être modifiée pour s'articuler dans le même ordre que la première.

[192] cf. L'éther conceptuel du récit — § 2.2.1.2.2. La temporalité, p. 96.

Récit B

- [Original] : **Il y a eu** un moment d'hésitation gênant **sur le palier**.
  [Modifié] : **Sur le palier**, **il y a eu** un moment d'hésitation gênant (p. 8).
- [Original] : Rien n'avait bougé depuis sa première visite.
  [Modifié] : Depuis sa première visite, rien n'avait bougé (p. 9).
- [Original non modifié] : **Avec le goût fumé qui lui montait à la tête est venu ce petit sentiment bien connu**, cette sensation bizarre d'avoir passé à côté de quelque chose, sans savoir quoi exactement (p. 16).
- [Original] : Calme comme si rien ne pouvait plus l'atteindre, comme si tout danger se trouvait à jamais écarté, **Claude a fermé les yeux**.
  [Modifié] : Calme, **Claude a fermé les yeux** comme si rien ne pouvait plus l'atteindre, comme si tout danger se trouvait à jamais écarté (p. 145).

Le récit B se trouve ainsi stratifié. Les actions décrites se dissocient des conditions dans lesquelles elles se déroulent. Sur un plan esthétique, il s'agit de faire ressentir un effet de profondeur qui ne serait pas explicable autrement que par cette stratification. Par rapport à l'univers plus plat de la juge, cet effet de profondeur préparerait à la conclusion du roman. Dans ce contexte, l'exemple de la page 145 relève lui aussi de l'anomalie. La sensation de sérénité espérée ressentie par le lecteur s'accommode à une volonté de présenter le personnage en osmose avec son univers. Là aussi, il s'agit de préparer à la fin du récit puisque ce personnage finit par se confondre avec l'univers du roman. Sur le plan du substrat préexistant et de l'intertextualité, il est important de signaler que l'exemple de la page 16 n'est pas sans rappeler certains passages d'œuvres littéraires existantes, comme la phrase : « Un matin, à la bibliothèque, est venue s'installer à côté de moi une fille originaire de Montpellier[193]. » Cette phrase incite alors à se pencher sur ce qui a déjà été pensé en matière d'antéposition dans le texte.

[193] Annie Ernaux, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000, 144 p., Coll. Folio, 3556, p. 54.

> La tendance générale est la suivante : plus le terme introducteur X est fortement lié au verbe, plus le sujet tend à être postposé ; à l'inverse, plus le terme introducteur est délié du verbe, plus le sujet tend à être antéposé[194].

Si l'on s'appuie sur cette analyse, et en envisageant un lecteur accoutumé à ce qui est qualifié de tendance générale, de telles phrases tendent à rendre compte d'un sujet introducteur qui se délie du verbe. À la page 16, la venue du petit sentiment bien connu s'éloigne de la montée à la tête du goût fumé, comme la venue de la fille originaire de Montpellier se trouvait éloignée des circonstances spatio-temporelles alors exposées dans *L'Événement*. Que ce soit pour marquer la surprise ou l'étrangeté, l'effet de dramatisation permet de souligner l'importance des procès en cours. Dans le cadre du roman qui compose ce travail, la sensation bizarre d'avoir passé à côté de quelque chose (coréférente avec le petit sentiment bien connu de la page 16) mène directement aux livres. Et c'est en effet dans les livres que se trouve la clé de l'énigme.

Cette façon d'aborder les textes existants et d'envisager la transposition d'outils linguistiques qui les composent ne peut se faire que par le biais d'expérimentations et de corrections dans la mesure où il ne s'agit pas d'appliquer des recettes. Les transpositions, pour peu qu'elles soient envisageables, nécessitent de se pencher sur le contexte et sur les anomalies qui parsèment chaque texte. C'est aussi pour cette raison, et pour renforcer l'aspect expérimental du roman qui compose ce travail, qu'une intrigue qui mêlait deux récits a été développée. Cet aspect dual permet de multiplier les tentatives et de jouer sur les effets de contraste pour en apprécier la portée. Pour autant, l'emploi (et l'efficacité attendue) de certains outils linguistiques ou de certains faits de langage n'en valide pas l'analyse en dehors de ce contexte, et cela même s'ils ont d'abord

---

[194] Catherine Fuchs et Nathalie Fournier, « Du rôle cadratif des compléments localisants initiaux selon la position du sujet nominal », *Travaux de linguistique*, vol. 47 / 2, 2003, p. 79 à 109, p. 81.

été envisagés en terme de réception lorsqu'ils ont été repérés dans des textes préexistants. Le fait de travailler sur des textes longs permet de placer à la fois une habitude de lecture et une construction référentielle spécifique tout au long d'un ouvrage. Rien ne garantit que ces deux éléments ne soient pas nécessaires à l'efficacité des passages des romans mentionnés dans ce mémoire.

Conclusion

Après la lecture de ce mémoire, et en espérant que le roman sur lequel il s'appuie a été lu dès son introduction plutôt qu'après la révélation de ses secrets de fabrication, c'est au lecteur de déterminer dans quelle mesure il s'agit d'une œuvre divertissante et littéraire. Mais surtout, il faut s'interroger sur la signifiance du texte telle que l'a définie Roland Barthes. Le lecteur a-t-il ressenti le manque, l'absence et l'impossibilité logique d'aborder certains thèmes par le seul agencement des phrases, des mots et des éléments narratifs ? A-t-il ressenti de l'empathie pour un personnage asexué ? A-t-il éprouvé une sensation de vertige ou de flottement à la lecture de certains passages poétiques ? de lassitude ou d'incompréhension lorsqu'il s'est confronté aux articles du Code de procédure pénale ? La littérarité n'étant envisageable qu'à travers la possibilité d'un échange, toutes ces questions ne nécessitent pas forcément une réponse positive pour admettre que le texte a rempli certaines de ses promesses – il serait néanmoins dommage qu'elles fussent toutes négatives.

En réfléchissant aux spécificités de la recherche-création, il apparaît heureusement que d'autres approches par nature moins subjectives s'avèrent envisageables. Il serait possible, par exemple, de s'interroger sur la façon dont l'univers du roman est apparu au lecteur durant le temps qu'il a bien voulu consacrer au roman. Cet univers se voulait complexe et mystérieux, inquiétant et accueillant ; il se voulait à mi-chemin entre le polar noir et la fable poétique ; et sur tous ces aspects aussi, le lecteur est seul juge. Le travail de recherche-création ne s'arrête pas à l'issue de la création, c'est par le partage qu'il trouve un sens.

Pour autant, même après ce partage, après cet abandon du texte qui s'autonomise à travers le regard d'autrui, l'écriture reste un objet d'étude à part entière et le travail effectué reste un objet d'étude. Le roman construit peut encore être envisagé comme un

texte en devenir, ne serait-ce que pour réfléchir à ce qui lui manque où à ce qui a manqué lors de sa conception, d'où ces quelques réflexions supplémentaires.

Sur un plan méthodologique d'abord, le fait d'avoir dû rédiger un roman concomitamment au mémoire qui le sous-tend a nécessité une approche qui, si elle se voulait efficace en matière d'écriture, n'en reste pas moins sujette à caution. En effet, dissocier ce qui relève de l'éther conceptuel du récit de ce qui s'appuie sur le préexistant littéraire obligeait à dissocier ce qui aspire à être novateur de ce qui n'est pas supposé l'être. On réalise immédiatement qu'un tel découpage s'appuie sur une double fiction. Il faut partir du principe que ce que l'on espère novateur l'est réellement, et que ce qui a été décelé par l'analyse des textes préexistants reste pertinent après une transposition dans un texte tiers.

Ces deux exercices de pensée, même s'ils incitent à prendre des précautions quant aux conclusions à tirer de ce travail, ne s'en sont pas moins révélés efficaces dans la mesure où ils ont permis de terminer le roman dans des délais assez courts, mais surtout parce qu'ils ont amené à de nouveaux questionnements. Parmi les points susceptibles de susciter l'enthousiasme sur un plan littéraire, que ce soit en matière d'écriture ou d'analyse des textes, il faut mentionner la notion d'anomalie ou d'exception, qui qualifie souvent une œuvre parmi d'autres, mais qui ne s'applique que rarement à l'analyse d'un passage au sein d'une œuvre, ou à celle d'un outil linguistique employé dans un contexte contradictoire avec ce qu'il sous-tend depuis le début du texte dans lequel il est employé. Le roman qui compose ce mémoire, par exemple, n'est pas allé jusqu'à exposer la préciosité de certains tiroirs verbaux dans des contextes explicitement vulgaires, mais en s'attachant à la littérarité telle qu'elle peut être envisagée dans une œuvre longue, ces notions d'anomalie ouvrent des possibilités en matière d'écriture comme en matière d'analyse. Si l'auteur d'un roman ne peut pas

anticiper le temps qu'il faudra pour que son texte soit lu, il ne lui sera néanmoins pas impossible de prendre la durée de cette lecture en compte pour exposer un univers incompréhensible (voire incohérent) par les contradictions dont il regorge.

Parallèlement, et même si cet aspect a déjà été envisagé dans le cadre de textes plus courts (comme dans le « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent[195] », quand d'après Jorge Luis Borges, « omettre *toujours* un mot […] est peut-être la façon la plus démonstrative de l'indiquer »), c'est aussi par ce qui n'est pas exposé, par le manque comme élément moteur de l'intrigue ou même comme donnée esthétique, que la transmission d'une signifiance peut être envisagée. Dans ce contexte aussi, la littérarité comme surplus de sens (apporté à l'information par le biais de l'énonciation) reste à envisager sous sa forme antagoniste. Une forme de signifiance qui s'oppose au récit plutôt qu'elle le souligne n'est pas sans susciter l'enthousiasme dans la mesure où elle pourrait exposer un univers particulièrement contre-intuitif, à moins qu'elle ne serve à faire anticiper un coup de théâtre aux lecteurs les plus sensibles à ce type d'énonciation.

En revanche, en ce qui concerne la méthodologie, dans la mesure où l'approche qui tente de distinguer ce qui sous-tend le récit de ce qui peut l'inspirer n'est pas exempte de reproches, il semble nécessaire d'aborder le sujet de la littérarité sous un angle plus objectif. Dans ce contexte, et bien que cela réclame plus de temps, il serait préférable d'envisager une approche susceptible d'éviter d'aboutir à des contradictions. Dans ce contexte, réfléchir à une philosophie avant de choisir les thèmes les plus à même d'en rendre compte, puis d'imaginer un scénario qui les exploite, pourrait constituer autant d'étapes amenant à l'éther conceptuel du récit. Chercher ensuite dans quelle construction référentielle un tel scénario trouverait sa pertinence, et s'attacher à

---

[195] Jorge Luis Borges, *Fictions*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Gallimard, 1983, 185 p., Coll. Folio, 614, p. 91-104.

la diégèse, puis aux scènes à relater, pourrait être considéré comme la deuxième étape propre à déterminer la structure du récit. La réflexion ne porterait sur la langue qu'à partir de la rédaction, afin que les outils linguistiques et les faits de langage s'intègrent au récit. Dans ce cas, les considérations linguistiques viendraient concomitamment à l'écriture et ne seraient plus envisagées pour dissocier ce qui est supposé nouveau de ce qui est supposé éprouvé.

Sur cette concomitance entre le texte et le récit, il faut aussi ajouter quelques précisions. Ce travail ayant dû être réalisé en peu de temps, inventions romanesques et réflexions métatextuelles se sont entrecroisées pour mettre au jour un style qui permette d'associer ces deux aspects de l'écriture, mais la fin de ce travail a prouvé qu'il pouvait en être autrement. En effet, alors qu'une première ébauche du roman était réalisée et qu'il était nécessaire de consigner dans le mémoire l'essentiel de ce qui l'avait sous-tendue, il s'est avéré que la rédaction du texte n'était pas exempte de certaines incohérences. En d'autres termes, qu'il s'agisse de la difficulté à intégrer les règles élaborées en amont de l'écriture ou de l'effet d'états d'âme susceptibles d'être éprouvés durant tout le processus d'écriture, il est difficile de faire en sorte que cette dernière aboutisse à un texte dont les anomalies relèvent de l'intentionnalité. Si certains points soulevés dans le mémoire se sont trouvés directement intégrés dans le texte lors du premier jet ou d'une correction qui l'a suivi de peu, d'autres n'ont pu y trouver leur place qu'à la relecture complète du mémoire.

Fort de cette nouvelle difficulté, il peut sembler paradoxal d'envisager la rédaction d'un métatexte le plus exhaustif possible, n'envisageant les outils linguistiques et la rédaction du roman qu'après sa réalisation. Pourtant, l'expérience réalisée dans ce mémoire tend à démontrer que la cohérence d'un texte – y compris quand ce dernier cherche à surprendre le lecteur, et peut-être même tout spécialement quand ce dernier

cherche à surprendre le lecteur – gagne à être envisagée comme un élément essentiel dans le cadre de sa rédaction. C'est d'ailleurs à ce stade que la rigueur méthodologique atteint ses limites. Au même titre que la constitution d'un scénario ne se réalise pas exclusivement par la mise en ordre de tous les éléments qui le composent[196], l'énonciation d'un univers romanesque et de tout ce qui le sous-tend ne s'appréhende pas comme une liste d'outils linguistiques qu'il suffirait de consulter et de retranscrire au cours de l'écriture. C'est aussi là que l'inspiration reprend ses droits.

En effet, à la relecture du roman qu'il a fallu effectuer pour tenter d'y harmoniser les faits de langage exposés dans ce mémoire, il est apparu des spécificités qui n'avaient pas été prises en compte au moment de l'écriture, et qui ont donc été, pour la plupart, rajoutées dans le mémoire. Ce fut le cas, par exemple, de la distribution des textes poétiques, dans la mesure où les références à *La Conférence des oiseaux* n'étaient pas supposées guider aussi explicitement le personnage du récit B et où celles à Antonin Artaud n'avaient jamais été envisagées comme l'apanage du personnage du récit A. Ce fut aussi le cas lorsque, pendant la relecture, des phrases étaient lues différemment de la façon dont elles avaient été pensées, en particulier pour des questions de ponctuation – par exemple dans le passage : « On est pourtant bien, ici. À se demander pour quoi, un jour, Corentin Lambert avait décidé de ne pas revenir, pour quoi il avait quitté son travail et son domicile, pourquoi il était parti (p. 82) » où la seconde phrase s'était inscrite à la suite de la première, sans discontinuité. Quand cette sensation de polysémie se faisait sentir, le texte était conservé dans la mesure où elle pouvait apporter un surplus de sens, mais il aurait fallu rédiger un chapitre supplémentaire sur cet aspect du texte, avant de repasser le roman par le filtre de ce fait de langage. Plus prosaïquement,

[196] cf. Le substrat préexistant au roman — § 1.1.3.1.2. L'écriture à rebours, figure 2, p. 122.

lorsqu'il a été question de lier le texte au métatexte, il semble maintenant évident que chaque relecture de l'un nécessitait la réécriture de l'autre.

Ce constat n'est d'ailleurs pas sans laisser penser que le projet de conceptualiser et d'écrire un roman en moins d'un an (voire, un roman par an), s'il reste pertinent dans le cadre de l'apprentissage et de l'étude de la littérature, n'en est pas moins un exercice plus enthousiasmant sur le plan didactique que sur celui de la littérature et de la création.

Bibliographie

Ouvrages de référence

Sur le récit et sur la théorie du roman

Régimes sémiotiques de la temporalité, sous la dir. de Bertrand Denis et Fontanille Jacques, Paris, Presses universitaires de France, 2006, 484 p., Coll. Formes sémiotiques.

Aux Confins du récit, sous la dir. de Clément Bruno et Härle Clemens-Carl, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2014, 227 p., Coll. La philosophie hors de soi.

Adam, Jean-Michel, *Le Récit*, 5e éd., Paris, Presses universitaires de France, 1996, 127 p., Coll. Que sais-je ?, 2149.

Bakhtine, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2006, 488 p., Coll. Tel, 120.

Barbéris, Isabelle, *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 205 p., Coll. Intervention philosophique.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Points, 2014, 192 p., Coll. Essais, 35.

Bessière, Jean, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, 268 p., Coll. L'Interrogation philosophique.

–, *Le Roman contemporain ou la problématicité du monde*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 320 p.

–, *Questionner le roman : quelques voies au-delà des théories du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, 287 p., Coll. L'Interrogation philosophique.

Eco, Umberto, *Confessions d'un jeune romancier*, Paris, Le Livre de poche, 2015, 216 p.

Goldenstein, Jean-Pierre, *Lire le roman*, 8e éd, Bruxelles, De Boeck, 2005, 171 p., Coll. Savoirs en pratique.

Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 271 p., Coll. Écriture.

Lukács, Georg, *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Denoel, 2001, 204 p., Coll. Tel, 144.

Orwell, George, *Dans le Ventre de la baleine et autres essais (1931-1943)*, trad. Anne Krief, Jaime Semprun et Michel Pétris, Paris, Éd. Ivrea - Éd. de l'Encyclopédie des Nuisances, 2005, 348 p.

Ricœur, Paul, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983, 404 p., Coll. L'Ordre philosophique.

Rinn, Michael, *Les Récits du génocide : sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, 288 p., Coll. Sciences des discours.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éd. de Minuit, 2013, 182 p., Coll. Double, 88.

Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1997, 151 p., Coll. Folio Essais, 76.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, 188 p., Coll. Points – Essais, 73.

Sur la méthodologie

Jouve, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, 110 p., Coll. Contours littéraires.

Rastier, François, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, 303 p., Coll. Formes sémiotiques.

Sur la linguistique et l'esthétique

Dialogisme et Polyphonie : approches linguistiques : actes du colloque de Cerisy, sous la dir. de Bres Jacques, Haillet Pierre, Mellet Sylvie, [et al.], Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2005, 344 p., Coll. Champs linguistiques. Recueils.

L'Empathie, sous la dir. de Berthoz Alain et Jorland Gérard, Paris, O. Jacob, 2004, 308 p.

Du Système linguistique aux actions langagières, sous la dir. de Corminboeuf Gilles et Béguelin Marie-José, Bruxelles ; [Paris], De Boeck, 2011, 665 p., Coll. Champs linguistiques. Recueils.

La Syntaxe raisonnée : mélanges de linguistique générale et française offerts à Annie Boone à l'occasion de son 60e anniversaire, sous la dir. de Hadermann Pascale, Slijcke Ann Van et Berré Michel, Bruxelles, De Boeck-Duculot, cop, 2003, 375 p., Coll. Champs linguistiques. Recueils.

Absence, enquête et quête dans le roman francophone, sous la dir. de Tang Alice Delphine et de Bissa Enama Patricia, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, 314 p.

La Ligne claire : de la linguistique à la grammaire : mélanges offerts à Marc Wilmet à l'occasion de son 60e anniversaire, sous la dir. de Wilmet Marc, Englebert Annick, Pierrard Michel, Rosie Laurence et Raemdonck Dan Van, Paris ; Bruxelles, Duculot, cop., 1998, 398 p., Coll. Champs linguistiques – Recueils.

Achard-Bayle, Guy, *Grammaire des métamorphoses : référence, identité, changement, fiction*, Bruxelles ; [Paris], Duculot, 2001, 300 p., Coll. Champs linguistiques – Recherches.

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Points, 2014, 89 p., Coll. Essais, 135.

Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 2015, 208 p., Coll. Tel, 23.

Bonoli, Lorenzo, *Lire les Cultures. La connaissance de l'altérité culturelle à travers les textes*, Paris, Kimé, 2008, 280 p., Coll. Philosophie en cours.

Cahné, Pierre-Alain, *Lectures lentes : linguistique et critique littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 152 p., Coll. Formes sémiotiques.

Collot, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, 263 p., Coll. Écriture.

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, 118 p., Coll. Poétique.

–, *Figures. II*, Paris, Seuil, 2014, 293 p., Coll. Tel quel.

Gengembre, Gérard, *Gustave Flaubert : « Madame Bovary »*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 127 p., Coll. Études littéraires, 27.

Grevisse, Maurice et Goosse, André, *Le bon usage : grammaire française*, 15e édition, Bruxelles : [Paris], De Boeck-Duculot, 2011, 1666 p.

Imbs, Paul, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, C. Klincksieck, 1960, 272 p., Coll. Bibliothèque française et romane (série A, manuels et études linguistiques).

Leeman, Danielle, *Les circonstants en question(s)*, Paris, Kimé, 1998, 221 p., Coll. Argumentation, sciences du langage.

Micheli, Raphaël, *Les Émotions dans les discours : modèle d'analyse et perspectives empiriques*, Bruxelles ; [Paris], De Boeck-Duculot, 2014, 189 p., Coll. Champs linguistiques – Recherches.

Molinié, Georges, *La Stylistique*, 2e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2014, 224 p., Coll. Quadrige (manuels : littérature-linguistique).

Rabatel, Alain, *Argumenter en racontant*, Bruxelles : [Paris], De Boeck, 2004, 133 p., Coll. Savoirs en pratique.

Renard, Jules, *Notes sur le métier d'écrire : Extraits du* Journal *de Jules Renard*, Rambouillet, L'Anabase, 2013, 56 p.

Riegel, Martin, Pellat, Jean-Christophe et Rioul, René, *Grammaire méthodique du français*, 5e édition, Presses universitaires de France, 2014, 1107 p., Coll. Quadrige (manuels).

Souriau, Étienne, Agel, Henri, Germain, Jean, [et al.], *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, 450 p.

Suhamy, Henri, *Stylistique anglaise*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 313 p., Coll. Perspectives anglo-saxonnes.

Œuvres de fiction et de poésie

Le Haut Livre du Graal (Perlesvaus), sous la dir. de Nitze William Albert et Jenkins Thomas Atkinson, Chicago, the University of Chicago press, 1932, Coll. The modern philology monographs.

Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Flammarion, 2013, 320 p., Coll. GF, 1525.

Artaud, Antonin, *L'ombilic des limbes ; Correspondance avec Jacques Rivère ; Le Pèse-Nerfs ; Fragments d'un journal d'enfer ; L'art et la mort*, Paris, Gallimard, 2004, 258 p., Coll. Poésie, 33.

Attar, Fariddudiné, *La Conférence des oiseaux*, trad. Manijeh Nouri, Éd. du Seuil, 2010, 303 p., Coll. Sagesses.

Auster, Paul, *Trilogie new-yorkaise*, trad. Pierre Furlan, Arles, Actes Sud, 1991, 444 p., Coll. Babel, 32.

Balzac, Honoré de, *Sarrasine*, éd. Pierre Brunel, Paris, Gallimard, 1995, 334 p., Coll. Folio classique.

Despentes, Virginie, *Vernon Subutex : Tome 1*, Paris, Grasset, 2016, 428 p., Coll. Le livre de poche, 34047.

Dick, Philip Kindred, *Ubik*, Paris, Editions 10-18, 1999, 284 p.

Diderot, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Larousse, 2007, 333 p., Coll. Petits classiques.

Ernaux, Annie, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000, 144 p., Coll. Folio, 3556.

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Pocket, 2006, 480 p.

–, *Un Cœur simple : trois contes*, Paris, Librio, 2017, 125 p.

Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, éd. Michel Crouzet, Paris, Gallimard, 2007, 440 p., Coll. Folio classique, 396.

Gide, André, *La Porte étroite*, Paris, Gallimard, 2000, 249 p.

Japrisot, Sébastien, *Piège pour Cendrillon*, Paris, Denoël, 1962, 240 p., Coll. Folio policier, 73.

Kundera, Milan, *L'Identité*, Paris, Gallimard, 1997, 166 p.

Malraux, André, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 2011, 337 p., Coll. Folio.

Nerval, Gérard de, *Sylvie*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1970, 196 p.

Sarraute, Nathalie, *Tropismes*, Éd. de Minuit, 2013, 96 p., Coll. Double.

Werber, Bernard, *Les Thanatonautes*, Paris, France loisirs, 1994, 450 p.

Wiesel, Elie, *La Nuit*, Paris, Éd. de Minuit, 1988, 177 p., Coll. Documents.

Articles

Abolgassemi, Maxime, « La description expérimentale chez Balzac et Musil », *Poétique*, vol. 145 / 1, 2006, p. 59 à 81.

Carvalho, Paulo de, « Phrase nominale, "parties du discours" et théorie syntaxique », *Syntaxe et sémantique*, vol. 6 / 1, 2005, p. 87 à 102.

Courson, Nathalie de, « Nathalie Sarraute, écrivain du toucher », *Poetique*, n° 156, 2008, p. 473 à 482.

Decout, Maxime, « Le roman policier : une machine à imagination », *Littérature*, vol. 190 / 2, 2018, p. 21 à 34.

Dubois-Marcoin, Danielle, Le Manchec, Claude et Delahaye, Christa, « Le paradoxe du lecteur », *Le Français aujourd'hui*, vol. 149 / 2, 2005, p. 35 à 44.

Ehlich, Konrad, « Phrase averbale, phrase nominale ? La constellation sémitique », *Syntaxe et sémantique*, vol. 6 / 1, 2005, p. 103 à 124.

Fuchs, Catherine et Fournier, Nathalie, « Du rôle cadratif des compléments localisants initiaux selon la position du sujet nominal », *Travaux de linguistique*, vol. 47 / 2, 2003, p. 79 à 109.

Laborde-Milaa, Isabelle, « Le passé simple dans des rapports de stage : tentatives d'explication », *Le Français aujourd'hui*, vol. 139 / 4, 2002, p. 97 à 106.

Maignant, Aurélien, « Juger de la fiction, à partir d'une nouvelle de Sade », *Poétique*, vol. 2 / 184, 2018, p. 181 à 194.

Odin, Roger, « Diégétiser : construire un monde », *Arts Cinema*, 2000, p. 17 à 23.

Pividal, Rafael, « Questions sur le roman », *Le Débat*, vol. 90 / 3, 1996, p. 28 à 47.

Rabatel, Alain, « Sur les Concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle », *Littérature*, octobre 2011, p. 108 à 138.

–, « Listes et effets-listes : Énumération, répétition, accumulation », *Poétique*, vol. 167 / 3, 2011, p. 259 à 272.

–, « Empathie, points de vue, méta-représentation et dimension cognitive du dialogisme », *ELA - Études de linguistique appliquée*, septembre 2014, p. 27 à 45.

Richir, Alice, « L'intime entre parenthèses. Fonction du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », *Poétique*, vol. 172 / 4, 2012, p. 469 à 479.

Ross Johnston, Rosemary, « Pertinent ou non ? Littérature et recherche littéraire en ces temps troubles », *Diogène*, vol. 198 / 2, trad. Daniel Arapu, 2002, p. 29 à 39.

Tackels, Bruno, « Faire laboratoire : art, université, recherche », *L'Artiste, un chercheur pas comme les autres*, vol. 2 / 72, 2015, Coll. Hermès – La Revue, p. 117 à 124.

Trouvé, Alain, « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », *Poétique*, vol. 164 / 4, 2010, p. 495 à 509.

Vermeesch, Amélie, « Poétique du scénario », *Poétique*, vol. 138 / 2, 2004, p. 213 à 234.

Vivero García, María Dolores et López Román, Víctor Nicolás, « Confidence et dévoilement dans *La Porte étroite* d'André Gide », *Poétique*, vol. 141 / 1, 2005, p. 115 à 126.

Pages internet et articles exclusivement en ligne

Bénabou, Marcel, « Perec : De la judéité à l'esthétique du manque », Oulipo, [En ligne : https://oulipo.net/fr/perec-de-la-judeite-a-lesthetique-du-manque]. Consulté le 4 juin 2019.

Plane, Sylvie et Rondelli, Fabienne, « Le déjà-là dans l'écriture », [En ligne : http://journals.openedition.org/pratiques/3239]. Consulté le 6 janvier 2019.

Table

INTRODUCTION **7**

LA THÉORIE DU ROMAN ET LA THÉORIE DES ROMANS 8

MÉTHODOLOGIE APPLIQUÉE AU TRAVAIL DE RECHERCHE-CRÉATION 12

L'émission, le message et la réception *12*

La recherche-création et l'autoréflexivité *14*

La réception du texte *15*

I. L'ÉTHER CONCEPTUEL DU RÉCIT **19**

1. PRÉCISIONS MÉTHODOLOGIQUES 24

1.1. Sur l'intentionnalité *24*

1.2. Sur la collégialité *25*

1.3. Sur l'indicible *26*

1.4. L'adéquation du langage à l'univers du roman *29*

2. LES SPÉCIFICITÉS DE L'UNIVERS DU ROMAN 30

2.1. La diégèse *30*

2.1.1. Les personnages 33

2.1.1.1. La multiplicité des points de vue et des fils discursifs 34

2.1.1.2. L'alternance des récits et l'intertextualité 36

2.1.1.3. La disparition 38

2.1.1.3.1. Les sujets absents 39

2.1.2. Le temps 40

2.1.3. L'espace 46

2.1.3.1. Une esthétique du franchissement 48

2.1.3.2. Le flux de conscience 50

2.1.4. La poétique d'une diégèse comme poétique de l'indicible 51

2.2. La littérarité dans le cadre de la réception du texte *53*

2.2.1. L'empathie 55

2.2.1.1. Les tiroirs verbaux 56

2.2.1.1.1. Le passé simple et le passé composé 57

2.2.1.1.2. Le futur et le conditionnel 66

2.2.1.1.3. Le présent 73

2.2.1.1.4. Les modes et les changements de registres 75

2.2.1.1.4.1. Le mode subjonctif 76

2.2.1.1.4.2. Les phrases nominales 80

2.2.1.2. La distance 86

2.2.1.2.1. Le monde représenté 88

2.2.1.2.2. La temporalité 96

II. LE SUBSTRAT PRÉEXISTANT AU ROMAN 105

1. LA NARRATION 106

1.1. Le scénario 108

1.1.1. La trame initiale 109

1.1.2. Le paradigme actanciel 110

1.1.3. La généricité 116

1.1.3.1. L'esthétique et les temporalités 118

1.1.3.1.1. Le roman à énigme insoluble 120

1.1.3.1.2. L'écriture à rebours 122

1.1.3.2. Les personnages 124

1.1.3.2.1. Les rôles narratifs des personnages 124

1.1.3.2.2. L'exposition des personnages dans le texte 127

1.2. Le chronotope 130

1.2.1. La spatialité 134

1.2.1.1. La structure d'horizon 134

1.2.1.2. L'intériorité 136

1.2.1.2.1. Les tropismes 136

1.2.1.2.2. Les mouvements intérieurs 139

2. LA SYNTAXE 142

2.1. La dramatisation 142

2.1.1. L'emploi du présent 143

2.1.2. Les tirets 145

2.2. L'absence 147

2.2.1. Les suppressions 147

2.2.1.1 Les thèmes 148

2.2.1.1.1. La mort 148

2.2.1.1.2. Les couleurs 149

2.2.1.2. Le sujet absent 151

2.2.1.3. L'absence de logique 153

2.3. La polysémie 155

2.4. La place des compléments circonstanciels 158

CONCLUSION 165

BIBLIOGRAPHIE 171

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE 171

Sur le récit et sur la théorie du roman 171

Sur la méthodologie 172

Sur la linguistique et l'esthétique 173

ŒUVRES DE FICTION ET DE POÉSIE 175

ARTICLES 176

TABLE 179