



HAL
open science

Le fragmentaire à l'épreuve de quelques romans français contemporains. Les cas de Golem de Pierre Assouline, Envoyée spéciale de Jean Echenoz, l'Absolue perfection du crime de Tanguy Viel, l'Enquête de Philippe Claudel et Fuir de Jean-Philippe Toussaint.

Monnet Jean-Patrick Aho

► **To cite this version:**

Monnet Jean-Patrick Aho. Le fragmentaire à l'épreuve de quelques romans français contemporains. Les cas de Golem de Pierre Assouline, Envoyée spéciale de Jean Echenoz, l'Absolue perfection du crime de Tanguy Viel, l'Enquête de Philippe Claudel et Fuir de Jean-Philippe Toussaint.. Littératures. Université Savoie Mont Blanc, 2022. Français. NNT : 2022CHAMA036 . tel-04496070

HAL Id: tel-04496070

<https://theses.hal.science/tel-04496070>

Submitted on 8 Mar 2024

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.



THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SAVOIE MONT BLANC

Spécialité : **Langue et Littérature françaises**

Arrêté ministériel : 25 Mai 2016

Présentée par

« Monnet Jean-Patrick AHO »

Thèse dirigée par **« Claude CAVALLERO »**

préparée au sein du **Laboratoire LLSETI**
dans l'**École Doctorale CST**

Le fragmentaire à l'épreuve de quelques romans français contemporains. Les cas de Golem de Pierre Assouline, Envoyée spéciale de Jean Echenoz, L'Absolue perfection du crime de Tanguy Viel, L'Enquête de Philippe Claudel et Fuir de Jean-Philippe Toussaint

Thèse soutenue publiquement le **« 30 Septembre 2022 »**,
devant le jury composé de :

M. Claude CAVALLERO

Professeur Émérite, Université Savoie Mont Blanc, (Directeur de thèse)

M. Claude DEDOMON

Professeur des universités, Université Alassane Ouattara, (Rapporteur)

Mme. Françoise LERICHE

Professeure des universités, Université Grenoble Alpes, (Présidente)

Mme. Martine BOYER-WEINMANN

Professeure Émérite, Université Lumière Lyon 2, (Rapporteuse)

**LE FRAGMENTAIRE À L'ÉPREUVE DE
QUELQUES ROMANS FRANÇAIS
CONTEMPORAINS. LES CAS DE *GOLEM*
DE PIERRE ASSOULINE, *ENVOYÉE
SPÉCIALE* DE JEAN ECHENOZ,
L'ABSOLUE PERFECTION DU CRIME DE
TANGUY VIEL, *L'ENQUÊTE* DE
PHILIPPE CLAUDEL ET *FUIR* DE JEAN-
PHILIPPE TOUSSAINT**

À

Mes défunts parents, père et mère !

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à témoigner ma reconnaissance à mon directeur de thèse, Professeur Claude Cavallero qui a marqué un intérêt majeur pour mon sujet. Sa disponibilité, la justesse de ses observations, ses orientations, ses encouragements, ainsi que sa confiance ont été d'un grand apport pour mener à bien cette étude. Je souhaiterais, ici, lui rendre hommage pour sa générosité et sa sensibilité qui font une personnalité exceptionnelle.

Aussi mes remerciements vont-ils à l'endroit certains enseignants-chercheurs de l'Université Alassane Ouattara de Côte d'Ivoire, notamment aux Professeurs Pascal Mindié et Claude Dédomon qui m'ont ouvert les portes de la recherche. Leur générosité intellectuelle durant les difficiles années universitaires à Bouaké (Côte d'Ivoire) et nos discussions fructueuses ont contribué à la conception du projet de thèse.

En tant que bénéficiaire d'un apport administratif, je voudrais réitérer ma gratitude au Président de BMI Finances CI pour l'opportunité qui m'a été offerte d'approfondir mes recherches en France, précisément à l'Université de Savoie. Ainsi, je tiens à remercier particulièrement les autorités de ladite institution pour le cadre stimulant et enrichissant assuré par le laboratoire LLSETI (Langages Littératures Sociétés Etudes Transfrontalières Internationales) de Chambéry.

De plus, infiniment merci à toutes les personnes, de près ou de loin, qui m'ont inspiré, soutenu et aidé tout au long de cette étape si importante de ma vie. Ma gratitude s'adresse à tous ceux qui m'ont permis, tout au long du chemin, de mener à bien mes travaux de recherche. Qu'ils trouvent, ici, l'expression de ma profonde et sincère reconnaissance.

Enfin, j'aimerais également exprimer ma vive gratitude à toute ma famille, pour son soutien, ses encouragements et les sacrifices consentis.

RÉSUMÉ DE LA THÈSE

Intitulée « *le fragmentaire à l'épreuve de quelques romans français contemporains. Les cas de Golem de Pierre Assouline, Envoyée spéciale de Jean Échenoz, L'Absolue perfection du crime de Tanguy Viel, L'Enquête de Philippe Claudel et Fuir de Jean-Philippe Toussaint* », la présente thèse a eu pour objet de déceler les stratégies par lesquelles, les textes des auteurs susmentionnés, apparaissent comme manifestation du fragmentaire. De plus, comment et à quelles fins usent-ils des différents mécanismes du fragmentaire pour donner sens à leurs œuvres. C'est d'ailleurs ce qui permet d'appréhender le roman français contemporain et de visiter la littérature française de ces premières décennies du XXI^{ème} siècle. Pour ce faire, nous avons eu recours à divers travaux : d'abord, les travaux de Françoise Susini-Anastopoulos sur les gestes et le choix fragmentaire de Ricard Ripoll sur la « crise du sujet » ; ensuite Umberto Eco pour la théorie de l'œuvre ouverte et Mikhail Bakhtine pour des marques d'inter-discursivité ; puis Gérard Genette pour l'approche de certaines catégories analytiques du récit ; enfin, Pierre Zima pour un rapport entre l'œuvre littéraire et la société. En effet, les textes des auteurs sont impactés du fragmentaire comme volonté esthétique et poétique d'écriture. Les stratégies narratives, discursives et représentatives employées dans ces œuvres sont des modalités perceptibles du fragmentaire dont l'impact s'observe par une recherche singulière de possibles narratifs, une mise en relation du texte avec la société et une projection d'ordre philosophique.

Mots clés : Fragmentaire, roman, contemporain, écriture

ABSTRACT OF THE THESIS

Titled "*The fragmentary to the test of some contemporary French novels. Cases of Golem of Pierre Assouline, Special Envoy of Jean Echenoz, the Absolute perfection of the crime of Tanguy Viel, the investigation by Philippe Claudel and flee from Jean-Philippe Toussaint* ", the present thesis was intended to detect the strategies By which the texts of the above-mentioned authors appear as the manifestation of the fragmentary, how and for what purposes do they use the different mechanisms of the fragmentary to give meaning to their works. This allows to apprehend the contemporary French novel, and to visit the French literature of these first decades of the 21st century. To do this, we used the work, Françoise Susini-Anastopoulos, the gestures and the fragmentary choice, Ricard Ripoll, on the "crisis of the subject", Umberto Eco for the theory of open work, Mikhail Bakhtine, About the interrogation marks that exist in the text, Gérard Genette for the approach of certain analytical categories of the narrative, and Pierre Zima for a relationship between the literary work and society. The texts of the authors are impacted from the fragmentary as aesthetic and poetic will of writing. The narrative, discursive and representative strategies used in these works are the perceptible modalities of the fragmentary whose impact is observed by a singular research of possible narrative, a connection of the text with society, and a philosophical projection.

Key words: fragmentary, novel, contemporary, writing

INTRODUCTION GÉNÉRALE

I/ PRÉSENTATION DU SUJET

La littérature contemporaine, en général, et française, en particulier, est riche de productions romanesques qui se situent dans des formes de discontinuité, c'est-à-dire une transgression des codes narratifs, génériques normés qui prend en compte une nouvelle réception du lecteur. Dans son évolution, cette littérature reste un « terrain » privilégié de bon nombre de bouleversements et de turbulences. De ce fait, elle reste en adéquation avec son temps, des questions nouvelles, des faits de l'Histoire, de nos sociétés et des idéologies politiques. La littérature du XXI^{ème} siècle est en phase parfois avec des projets voués aux explorations textuelles, à l'écriture de soi et à l'Histoire. L'Écriture remet tout en cause par ses propres procédés et techniques qui se renouvellent. Ainsi, des procédures scripturaires qui bousculent l'ordre dans les œuvres littéraires naissent au profit de nouvelles recherches sur l'écriture. Entre celles-ci, un intérêt croissant pour le fragmentaire s'actualise. L'écriture romanesque actuelle s'inspire de cette réalité pour constituer une suite de ce type de roman voué à la brisure, à l'émiettement, mieux à la discontinuité. C'est un point essentiel de l'écriture qui présente « *une pratique [scripturale] envisageant l'existence et la pensée humaines comme fragmentaires* »¹. Si « *le roman totalisant qui prétendait à la vérité a fait appel à des critères de continuité, de totalité, de causalité et de chronologie* »², celui, d'après les guerres mondiales, « *a vu le temps cesser d'être ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue pour devenir une eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes et subtiles décompositions* »³. De ce fait, l'écriture devient le besoin qui exprime le malaise, l'impensable, « *l'impossibilité de la représentation des désastres du siècle qui* »⁴ suit son cours et les troubles intérieurs de l'individu. Désormais, elle suggère un désastre référentiel de l'incapacité d'affirmer une signification univoque. Dans *L'Entretien infini*, Maurice Blanchot signifie que le

¹ https://www.fabula.org/actualites/congres-2011-ateliers-de-l-apfucc_41080.php (consulté le 07 Mars 2021 à 19h20).

² Idem.

³ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon* (1956), Paris, Gallimard, 1972, p 80.

⁴ <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0073927> (consulté le 04 Septembre 2021).

fragmentaire est lié à l'énonciation du Neutre. Ce dernier n'étant pas performatif déstabilise la parole et la pensée. À l'en croire, « *Neutre sera l'acte littéraire qui n'est ni d'affirmation, ni de négation et (en premier temps) libère le sens comme fantôme, hantise, simulacre de sens* »⁵. Cette écriture « *ni positive ni négative, hors de toute pensée dialectique* »⁶, s'oppose au discours dominant. Elle est une parole double, mieux un paradoxe. La pratique fragmentaire sous-tend la mutation, les crises de « *[...] l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité* »⁷. À ces crises, il faut ajouter la « *crise du sujet* »⁸.

Ce constat offre une éclosion de romans dans l'univers romanesque français. On y découvre des romans marqués par ce désir de fragmenter l'œuvre. Il s'agit d'une redynamisation du genre romanesque français dans toutes ses facettes, c'est-à-dire « *un roman revisité de l'intérieur, informé des renouvellements les plus exigeants de la littérature, jusqu'à des formes nouvelles de récit, empruntant (...), à l'atelier d'écrire* »⁹.

Dans cette thèse, nous nous proposons d'interroger la pratique du fragmentaire dans quelques romans français contemporains. Notre investigation des textes part de différentes lectures, à savoir des textes romanesques français fragmentés que nous avons effectués depuis un certain temps. Dans cette analyse, les axes temporels qui intéressent sont les deux premières décennies du XXI^{ème} siècle. Le point de départ de cette investigation a été notre mémoire de master qui portait sur « *l'écriture fragmentaire dans *La modification* et *L'emploi du temps* de Michel Butor* ». Ainsi, nous avons tenté de mettre en relief les différentes modalités qui induisent la fragmentation chez l'auteur et les enjeux qui découlent de ces œuvres du XX^{ème} siècle. Aussi observons-nous des marques du fragmentaire chez Pierre Assouline, Jean Echenoz, Tanguy Viel, Philippe Claudel et Jean-Philippe

⁵ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 448.

⁶ https://www.fabula.org/actualites/congres-2011-ateliers-de-l-apfucc_41080.php (consulté le 07 Mars 2021 à 19h20).

⁷ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 2.

⁸ Ricard Ripoll, *L'écriture fragmentaire Théories et pratiques*, Paris, PUP, 2002.

⁹ Dominique Viart, *Etude de l'œuvre* (François Bon), Paris, Bordas, 2008, p. 9.

Toussaint, notamment avec de nouvelles modalités dues à cette pratique. En réalité, les écrits de ces auteurs sortent du cadre traditionnel romanesque avec des fictions qui « dérangent » : il s'agit presque d'une poétique marquée par des coupures incessantes. Il semble intéressant d'approcher de plus près quelques-uns de leurs textes en vue de découvrir les manifestations de l'esthétique fragmentaire et de la relier à son contexte socio-culturel actuel d'émergence.

Notre travail qui porte sur « **Le fragmentaire à l'épreuve de quelques romans français contemporains. Les cas de *Golem* de Pierre Assouline, *Envoyée spéciale* de Jean Echenoz, *l'Absolue perfection du crime* de Tanguy Viel, *l'Enquête* de Philippe Claudel et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint** » trouve son point d'ancrage dans la dynamique mouvante qu'emprunte le roman français depuis les modernistes. Notre thèse est à considérer comme une tentative de réflexion sur les manifestations et les enjeux du fragmentaire dans le corpus susmentionné. Ainsi, nous prospecterons les dispositifs narratif et discursif mis en place dans chaque récit en vue d'en déceler la construction, les procédés formels et esthétiques que sous-tendent les textes du point de vue de la fragmentation afin de mieux les situer. Il s'agira d'appréhender le texte romanesque français dans son évolution actuelle et de visiter la littérature française de ces premières décennies du XXI^{ème} siècle. L'élaboration d'une thèse consacrée à l'étude d'une œuvre approchée, à travers le fragmentaire, est un travail intéressant à notre sens. Cela nous permet, non seulement, de mettre en valeur l'esthétique du texte, mais aussi de montrer sa singularité respectivement dans la rénovation des possibles narratifs, dans sa composition et sa relation avec d'autres pensées et, dans la surprise faite au lecteur. Dans cette optique, nous optons pour un corpus constitué de cinq textes, spécifiquement des romans chronologiquement marquants les deux premières décennies de ce siècle, C'est d'ailleurs un tel segment temporel qui fonde notre étude.

II/ DÉFINITION DES CONCEPTS

Sans doute, l'identification des stratégies liées au fragmentaire, peut s'avérer une activité difficile. Nous choisissons donc de nous interroger sur le terme

clé de notre analyse : le fragmentaire. Qu'entend-on par fragmentaire ? C'est un terme, a priori, clair ou simple. Toutefois, il recèle plus d'un tour sous ses lettres. Pour mieux cerner la définition de la notion, nous proposons de faire un détour par un terme qui pourrait faciliter sa compréhension : *le fragment*¹⁰. Parler du fragment, c'est fait mention de (morceau de ce qui est brisé)¹¹. Selon Françoise Susini-Anastopoulos, l'étymologie du terme fragment renverrait à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte. On parle également d'une métonymie de la partie vers le tout. Pour renchérir, André Guyaux rappelle que le « *mot persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure ou l'opération qui fait d'un fragment ce qu'il est : un être échappé de tout ce qui n'est pas, ou n'est plus, distrait du néant* »¹². De la conception sus-évoquée, ce terme de fragment peut être abordé sous différents genres (l'aphorisme, la maxime, la sentence etc.)¹³. Ainsi, le fragmentaire s'appréhende d'abord par l'intérêt accordé au terme peu ou prou simple qu'est le fragment. « *Toute une poésie de l'impromptu est créée, qui est aussi entreprise de distillation, en morceaux, en petits morceaux, en tout petits morceaux* »¹⁴, en témoigne Alain Montandon. C'est la présentation du « phénomène fragmentaire ». Désormais, de la simple métonymie qu'était le fragment, on découvre un ordre de la métaphore gnoséologique et esthétique¹⁵. Dans notre cas d'étude, le terme de fragmentaire relève de la scripturalité. Aussi ses quelques traits marquants sont-ils la discontinuité, la brièveté, la brisure et l'inachèvement. Selon l'étude menée par Françoise Susini-Anastopoulos, l'impact de ce phénomène en littérature est dû à l'apport des romantiques allemands. L'apport de ces derniers paraît déterminant. Le fragmentaire marque un mode de pensée sous le signe de la discontinuité et de l'hybridation. La pratique prend donc forme de l'idée de

¹⁰ Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Garnier, 2018.

¹¹ Dictionnaire *le Grand Robert de la langue française* (Format numérique).

¹² André Guyaux, *Poétique du fragment, Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, A la Balconnière, 1985, p. 7-8.

¹³ Alain Montandon, *Les formes brèves*, 2018, op. cit.

¹⁴ Idem, p. 14.

¹⁵ Nous nous appuyons sur l'étude menée par Françoise Susini-Anastopoulos dans son œuvre citée. En effet, le fragment fonctionne comme métonymie de la partie vers le tout. Ainsi, parler d'ordre de la métaphore gnoséologique et esthétique, revient à penser le fragment sous l'angle philosophique en tant que « phénomène » qui prendrait pour point de départ l'inversion des catégories esthétiques.

fragment conçu comme une unité autonome, non pas de la partie tributaire d'un tout, comme le soulignent Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe :

La totalité fragmentaire [...] ne peut être située en aucun point : elle est simultanément dans le tout et dans chaque partie. Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. C'est donc identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout (sur un mode, disons, mathématique), mais qui réplique le tout, le fragmentaire lui-même, en chaque fragment¹⁶.

« Cette conception du fragment envisagé, non plus, dans un rapport dialectique (le fragment comme partie d'un tout), mais plutôt dans un rapport dialogique (le fragment en rapport avec d'autres fragments), influencera fortement la littérature moderne et postmoderne. S'il est vrai que l'on peut difficilement attribuer l'écriture fragmentaire à une époque, à tout le moins peut-on en remarquer une forte recrudescence depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, tant dans la pratique que dans la théorisation. Ainsi, la question de l'écriture fragmentaire est fréquemment posée depuis quelques décennies par la critique et les écrivains. De plus, y répondre simplement est presque impossible. Il n'y a pas qu'un seul usage ou qu'une seule pensée du fragmentaire. Cette pratique scripturale est difficilement saisissable. Elle est protéiforme et « se soustrait à toute tentative de fixation. Sa compréhension varie d'un théoricien à l'autre »¹⁷ et, sa pratique, d'un écrivain à un autre. Toutefois, l'exigence fragmentaire répond à ce que Nathalie Sarraute nomma « *l'ère du soupçon* »¹⁸. Ce soupçon est, chez Blanchot Maurice, une éthique et une poétique en réaction aux horreurs de la deuxième guerre mondiale. Chez d'autres auteurs de l'après-guerre, c'est une incapacité du langage ou de la littérature à dire la shoah. Peu importe son analyse, le fragmentaire s'érige contre le savoir absolu et contre le cloisonnement générique. Ces gestes modernes se faufilent entre « *draguer, ciseler*

¹⁶ Philippe Lacoue-Labarthe/ Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 64.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, 1972, op. cit.

et aérer, collectionner et combiner »¹⁹. En littérature, la notion qualifie les actes scripturaux qui s'élaborent en distance des formes conventionnelles de la création romanesque. Par ailleurs, le fragmentaire s'appréhende par un excès dans la création ; c'est-à-dire une démesure dont les marques essentielles ne sont que coupure, brisure, émiettement, ouverture, détour dans le texte. En outre, lorsque l'écriture rime avec fragmenter, on parle alors d'une opération de « sabotage »²⁰, mieux une attaque en sourdine pour révéler une dénonciation idéologique. Cette ébauche définitoire et générale ne couvre pas la notion dans son intégralité. Elle n'en saisit ni les procédés opératoires définitifs ni la portée réelle dans son champ d'application littéraire.

En fait, une analyse exhaustive des textes que nous soumettons à étude permettra de mettre en relief la dynamique afin d'en spécifier les manifestations esthétiques, sociales et philosophiques propres à chaque œuvre. Aussi chaque œuvre pourrait-elle être l'objet de réflexion et de questionnement de divers travaux dont l'approche, l'interprétation et les résultats sont importants. Evidemment, ces textes, n'ont pas encore livré leurs aboutissements ; ils ne cesseront de montrer des pistes de recherches aussi importantes.

III/ PROBLÉMATIQUE ET HYPOTHÈSES

Dans une telle perspective, on pourrait penser que les stratégies narratives, discursives et représentatives employées dans ces œuvres sont des modalités perceptibles du fragmentaire. Aussi, certains mécanismes tels que le morcellement, la brièveté, le collage, le montage, les juxtapositions, le ciselage, la désintégration, la dislocation et les jeux actualisent-ils l'esthétique fragmentaire dans le roman français contemporain. De fait, notre travail s'articule autour des hypothèses suivantes :

Il apparaît qu'on ne saurait aborder la question du fragmentaire chez ces auteurs indépendamment de la réception du lecteur, la thématique et la forme.

¹⁹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire Définitions et enjeux*, 1997, op.cit, p. 100-103.

²⁰ C'est nous qui citons pour faire référence au détour des normes romanesques qu'opèrent les auteurs par la pratique fragmentaire dans les textes.

La réception du lecteur est délibérément bouleversée. La thématique de l'existence humaine entre secousses et repli de l'individu. Le travail sur la forme est *un laboratoire du récit*²¹ pour chaque auteur dont la poétique allie expérience de la fragmentation.

Cela dit, notre étude oscillera, d'une part, sur la mise en relief du fragmentaire comme une volonté esthétique et poétique de l'écriture des auteurs et, d'autre part, sur les stratégies liées à la pratique scripturale avant d'entrevoir l'impact lié à cette disposition. Dès lors, notre travail a pour principale préoccupation de répondre aux questions suivantes :

Quelles sont les stratégies par lesquelles leurs textes apparaissent comme manifestation du fragmentaire ? Comment et à quelles fins ces auteurs usent-ils des différents mécanismes du fragmentaire pour donner sens à leurs œuvres ?

IV/ JUSTIFICATION DU CHOIX DU CORPUS

Pour y parvenir, il nous semble judicieux de donner quelques informations sur les auteurs. Ainsi, nous situerons brièvement leurs productions dans un contexte global avant d'entrevoir une justification du corpus. La prospection analytique accomplie sera d'un apport considérable dans cette étude. En effet, elle permettra une meilleure interprétation de la poétique du fragmentaire chez les auteurs.

« Jean Echenoz est l'un des auteurs contemporains majeurs. Son œuvre, dans son ensemble, connaît une excellence. En 1979, son premier ouvrage, *Le Méridien de Greenwich*, est un succès critique et reçoit le prix Fénelon. Il a publié dix-sept romans, tous aux Éditions de Minuit. Il en est de même pour son œuvre *Envoyée spéciale*. Il a reçu une dizaine de prix littéraires dont le prix Médicis en 1983 pour *Cherokee* et le prix Goncourt en 1999 pour *Je m'en vais*. Héritier²² du Nouveau roman par son travail rigoureux sur la langue et les possibles du récit, il

²¹ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Tel Gallimard, 1992. Michel Butor pense que le roman est avant tout une structure, une composition et que cette structure reflète notre vision du monde. Le roman devient donc une recherche « un laboratoire » où l'écrivain met à l'épreuve les techniques, les procédés, les stratégies narratives.

²² Le huitième Prix de la BnF lui a été décerné en mars 2016 pour l'ensemble de son œuvre : http://www.bnf.fr/documents/cp_prix_bnf_2016.pdf. À cette occasion, une présentation de ses ouvrages et d'études critiques est proposée en salle H (niveau Haut-de-jardin).

s'en démarque par les aspects ironiques et ludiques de ses romans peuplés de personnages fatigués, flottants et dérisoires, placés dans des situations étonnantes ou incongrues. Son style brasse des influences et des citations très diverses de Laurence Sterne ou de Diderot aux romans d'espionnage. Il puise beaucoup dans l'imaginaire cinématographique et, intègre la bande son du jazz avec ses variations, ses syncopes et ses dissonances. L'auteur cultive une étroite complicité avec ses lecteurs fidèles qu'il n'hésite pas à interpeler et à récompenser par des autocitations. Jean Echenoz fait voler en éclats à la fois les conventions du roman réaliste et celles du Nouveau roman dans une écriture qui sous des dehors distanciés et ludiques transcrit une angoisse »²³. Né à Orange le 26 décembre 1947, fils d'un psychiatre, il passe sa petite enfance dans l'Aveyron et s'installe à Paris en 1970 après des études de sociologie.

Né en avril 1953 à Casablanca (Maroc), Pierre Assouline est un auteur dont le premier métier est le journalisme. En tant que « enseignant au Centre de formation des journalistes (1979-1984) »²⁴ « à partir des années 1980, il se rapproche du milieu littéraire, devenant conseiller littéraire des éditions Balland (1984-1986) et écrivant plusieurs livres sur l'histoire culturelle récente, à commencer par une biographie de Gaston Gallimard (1984) »²⁵. Il collabore régulièrement avec de multiples magazines radio (« Première édition » sur France-Culture et « Les Livres ont la parole » sur RTL) et des publications comme L'Histoire. S'il est connu sous l'aspect d'une interaction professionnelle, il en est de même également au niveau de ses publications et collaborations. Il intègre l'académie Goncourt le 11 janvier 2012. De plus, sa biographie d'Albert Londres lui a valu le prix de l'essai décerné par l'Académie française (1989). Son ouvrage *La Cliente* (1998) a obtenu le prix wizo et le prix Liste Goncourt : le choix polonais. Le roman *Lutetia* (éditions Gallimard) obtient en 2005 le prix des Maisons de la Presse. Le 10 octobre 2007, il obtient le prix de la langue française qui

²³ <https://fr.readkong.com/page/jean-echenoz-bnf-3048445> (consulté le 27 Septembre 2019 à 16h25).

²⁴ <https://www.ojim.fr/portraits/pierre-assouline/> (consulté le 22 Janvier 2019 à 20h40).

²⁵ https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Assouline#Po1%C3%A9miques (consulté le 22 Janvier 2019 à 20h40).

récompense »²⁶ « l'œuvre d'une personnalité du monde littéraire, artistique ou scientifique qui a contribué, de façon importante, par le style de ses ouvrages ou son action, à illustrer la qualité et la beauté de la langue française ». L'œuvre *Les Vies de Job* lui vaudra le prix Méditerranée 2011 ainsi que le prix Prince-Pierre-de-Monaco 2011. Son roman *Golem*, une des œuvres supports, est paru en 2016 aux Editions Gallimard.

« Une préoccupation pour le visuel marque l'ensemble de son œuvre. Il faut dire que Jean-Philippe Toussaint est aussi cinéaste et photographe. Si ses livres et ses films sont connus et reconnus, ses photographies restent, quant à elles, davantage dans l'obscurité. Et pourtant, depuis près d'une décennie, Jean-Philippe Toussaint multiplie les expositions, en Belgique comme à l'étranger. La photographie, le cinéma et la télévision occupent une place centrale dans son espace littéraire. Saturée de détails qui portent sur le visible, elle résiste à tout discours d'intériorité »²⁷. « En effet, les narrateurs racontent moins des histoires qu'ils ne présentent des paragraphes-scènes se succédant de manière discontinue et fragmentée, à la façon d'un rouleau de pellicule photographique »²⁸. Jean-Philippe Toussaint est un écrivain et réalisateur belge de langue française qui est né le 29 novembre 1957 à Bruxelles.

« Romancier, cinéaste, membre de l'Académie Goncourt et de l'Académie royale de Belgique, Philippe Claudel naît en 1962 à Dombasle-sur Meurthe (France). Il compte parmi les écrivains les plus appréciés de notre époque. Auteur à succès, avec entre autres *Les Âmes grises* (prix Renaudot, 2003), *La Petite Fille de Monsieur Linh* (Stock, 2005) ou *Le Rapport de Brodeck* (prix Goncourt des lycéens, 2007). Le romancier souligne : « Je n'ai jamais cessé d'être un petit garçon ; au départ, j'écrivais ce qui me passait par la tête, puis ce qui se passait dans le monde ». Comme le disait Stendhal, « le roman est un miroir qui se promène sur une grande route » et un écrivain transforme ce qu'il voit, ce qu'il ressent et ce qu'il

²⁶ https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Assouline#Po1%C3%A9miques (consulté le 22 Janvier 2019 à 20h40).

²⁷ <https://journals.openedition.org/textyles/1611> (consulté le 24 Juillet 2021 à 22h40).

²⁸ https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/106426/1/LECRI_TEXTYLES.pdf (consulté le 27 Juillet 2021 à 15h38).

present, pour en faire des textes qui sont souvent des points d'interrogation qu'il propose aux autres »²⁹. Encore qu'il signale ceci : « J'ai besoin de toucher à différentes approches artistiques comme la peinture, la photographie, ou la musique, afin de trouver celle qui est la plus adéquate pour interroger la question qui m'occupe, pour fouiller une énigme, souvent la même, celle du monde et de l'homme. Cette démarche créatrice offre une forme d'existence exponentielle et plus intense »³⁰.

« Tanguy Viel est réputé pour une mise en place d'intrigues complexes, une réflexion sur quelques thèmes récurrents (les liens familiaux, les duperies, les inégalités de classes et les difficultés à prendre l'ascenseur social), et un travail formel. Il s'inscrit dans la tradition des éditions de Minuit, c'est-à-dire selon un modèle de distanciation³¹. Ses romans sont fondés sur beaucoup de romanesque et font même usage du suspense. Publié dès son premier ouvrage par les éditions de Minuit, il a reçu le prix Fénéon et le prix littéraire de la vocation pour son roman *L'Absolue Perfection du crime*, le Grand prix RTL-Lire et le Prix François-Mauriac de la région Aquitaine pour *Article 353 du Code pénal*. Tanguy Viel est né le 27 décembre 1973 à Brest »³².

Le choix de ce corpus est motivé par sa singularité dans la construction narrative et l'originalité de l'organisation du tissu textuel. En outre, ce corpus est d'une importance indéniable dans la littérature française, surtout avec son parcours contemporain considérablement marqué par le fragmentaire. En effet, la texture narrative de ce corpus repose sur l'intégration d'éléments hétérogènes, dissemblant, constitués en réseau dialogique, intertextuel, et intermédial pour entrer en correspondance dans un jeu du ciselage, de la coupure, de la dissémination, de

²⁹<http://lorientlitteraire.com/pdf/OL-aout-2019-WEB.PDF> (consulté le 24 Septembre 2020 à 19h30).

³⁰ Joséphine Hobeika, *L'Orient littéraire*, 08/ 2019.

³¹ Pour l'auteur, « l'idée est toujours que préside chez Minuit ce même goût pour la vérité, c'est-à-dire pour l'évidence du texte. Pour le dire vite, ce qui continue à me plaire avec la même intensité, c'est qu'un texte de chez Minuit, dans la plupart des cas, ne demande rien au monde extérieur, il se pose là, assez discrètement finalement, mais il est là, c'est tout. Il invente son petit monde », Tanguy Viel parle des Editions de Minuit / entretien réalisé par Amandine Riant et Marie-Thérèse Roinet, Nanterre : Université de Paris-X - Pôle des métiers du livre, 2002.

³² <https://bibliotheque.insa-lyon.fr/author/view/id/105437> (consulté le 29 Avril 2019 à 22h20).

l'ouvert. La phrase passe bien souvent par une dislocation. Les récits sont, ainsi, marqués par la discontinuité, l'excès, surtout par l'intempérance. L'écriture semble être inscrite dans le champ de la transgression sous toutes ses formes.

Aussi le choix du corpus induit-il une présentation brève et concise des textes, tout en mettant en relief les éléments utiles à l'analyse :

*Golem*³³ se présente comme un texte dont le tissu est imbibé d'une véritable fragmentation. Le texte est marqué par des parties (1 à 9) comme de grands fragments. La ponctuation, quant à elle, est sabotée par un entrecroisement de points d'interrogation, de points de suspensions accompagnés de points d'exclamation : c'est un texte miné. Par ailleurs, il s'organise autour des interactions entre l'intermédialité (interaction entre les médias), l'intergénéricité (interaction entre les genres), l'interculturalité (interaction entre les cultures) et l'intertextualité (interaction de textes et ses marques). Parlant de la rencontre des genres, le récit avance avec les techniques du théâtre, de la poésie et du roman policier auxquelles s'ajoute la légende du Golem. La narration dans son ensemble se laisse traverser par plusieurs dialogues. Elle devient alors le lieu d'une diversité discursive entre le discours religieux, médical et technique liée à l'échiquier. En somme, on peut noter une polyphonie à ce niveau. La voix narrative allie un pronom personnel (Je) et un pronom personnel (Vous). À cela, notons une déterritorialisation dans le texte où l'espace n'est pas homogène. Le temps, quant à lui, est atemporel. Le personnage, s'il existe, est traversé par des troubles. Instable et perturbé, il est plongé dans la solitude et dans son errance totale. La mise en abyme fonctionne de même dans l'œuvre ; ce qui permet de capter une réflexion du roman sur sa propre création.

Le roman *Envoyée spéciale*³⁴ se subdivise en trois (03) grandes parties : la première partie, marquée par (I), se départage en quatorze (14) sous-parties, la deuxième partie (II) est découpée en dix (10) sous-parties et la troisième partie (III) s'observe en dix-sept (17) sous-parties. Chaque sous-partie est autonome du point de vue de sa lecture, cependant elle ne s'isole pas des grands ensembles. Le blanc typographique en est une liaison de ces sous-parties et parties. Il importe de

³³ Pierre Assouline, *Golem*, Paris, Gallimard, 2016.

³⁴ Jean Echenoz, *Envoyée spéciale*, Paris, Minuit, 2016.

souligner la présence de l'effet réflexif qui est une mise en abyme. La voix narrative est un pôle sur lequel joue la fragmentation. Ainsi, ce sont les pronoms personnels et impersonnels tels que (Je) qui se démultiplient à travers les discours des personnages ; le pronom personnel (Nous) apparaît en des endroits du texte ; les pronoms personnels (Vous) et (On) permettent d'analyser les différents points de vue par lesquels se produit la narration. Il convient de signifier que la narration allie des discours indirects en des endroits auxquels s'ajoutent divers dialogues. Le personnage échenozien est affecté par une dépersonnalisation, révélant la facette de la perte de tous ses attributs d'antan. Il devient alors un être sans qualités, désorienté et parfois désocialisé. La fragmentation s'associe à une manifestation de l'anonymat. Le temps manque de chronologie. L'espace est émietté, d'où une déterritorialisation. La phrase est l'apanage d'énumérations. On découvre, en fait, des réductions phrastiques par des manifestations de groupes de mots et un ornement phrastique de propositions subordonnées circonstancielles dans la totalité du texte. À ceci, s'ajoutent de simples mots qui font office de phrase : il s'agit d'une dislocation de la phrase. De l'interaction, il est question du cinéma, de la musique, de la publicité, la calligraphie, le journal (fait divers) dans le roman. À ce niveau interactif, il s'ajoute un niveau d'interaction générique. En observant la forme du texte en trois parties, il résulte que le texte de Echenoz est une pièce de théâtre. Dans l'interaction, l'auteur ne manque pas de faire référence à d'autres textes, d'où l'intertexte. Le langage du texte s'inscrit entre trivialité et argot à côté du langage soutenu. On parlerait d'une carnavalisation langagière chez l'auteur.

*L'Absolue perfection du crime*³⁵ est un texte qui prend en compte l'aspect du parler par une présence de mots qui réconfortent le dévergondage langagier (vulgaire). L'interaction des genres dans la texture allie les marques du roman policier auxquelles s'ajoute une adéquation théâtrale. De plus, le mythe familial est manifeste. Du point de vue de la typographie, les guillemets sont fréquemment utilisés dans le texte. Au-delà de ces éléments cités, la prise en compte de la phrase se manifeste à travers une véritable dislocation. L'auteur nous présente des

³⁵ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, Paris, Minuit, 2001.

personnages décentrés à partir de leur vie. Ils sont angoissés dans l'amertume. Leur existence est due au seul cordon du rôle qu'ils jouent dans le texte. La mort devient pour eux l'appréciation quotidienne. Ainsi, ils sont troublés intérieurement. Le temps se lit, ici, en tant qu'atemporalité. D'une imprécision temporelle, par moment stable, le texte vacille. Encore, est-il donné à partir du rêve et un temps réel. La voix narrative « trotte » par l'utilisation des pronoms personnels (Je, il) auxquels s'ajoutent l'impersonnel (On) et des discours indirects. Le tissu textuel, Vielien, présente l'espace par une géométrisation marquée par le détail. Notons-le, dans son aspect interactif avec d'autres modalités artistiques, le texte faufile bien entre roman, journalisme et cinéma. Notre lecture n'isole pas la forme du texte. Ainsi, l'œuvre se subdivise en trois (03) parties distinctes.

Le texte *L'Enquête*³⁶ présente la phrase à travers la présence de la brièveté de mots, des phrases spécifiquement marquées par des verbes à l'infinitif, une effraction grammaticale par l'omission volontaire de verbes dans la phrase, l'omission de déterminants dans certains syntagmes nominaux, des groupes de mots qui font office de phrase et des groupes nominaux. À travers la ponctuation, on note une massive prolifération des points de suspension et de points d'interrogation. De même, on peut observer la présence de multiples dialogues dans la narration. La voix narrative allie alors une pluralité du pronom personnel (Je), une présence du pronom (Vous), une intégration de discours indirects. Le temps est diffracté. L'espace est multiple. Le personnage passe par l'anonymat, seuls sa fonction et son rôle orientent son « poids » dans le texte. C'est un « être » déshumanisé, déséquilibré d'un point de vue psychologique et mélancolique qui ne sait pas son identité. La texture du roman est un ensemble de différents genres : le théâtre (la farce), la poésie et, le mythe (Minautore) et médias. Dans sa forme, le récit se subdivise en 42 fragments (I à XXXXII). Chaque fragment présente un sous-récit du Récit. Aussi, s'intègrent-ils dans le texte des discours autres auxquels s'ajoutent l'utilisation de l'italique et des guillemets.

³⁶ Philippe Claudel, *L'Enquête*, Paris, Stock, 2010.

*Fuir*³⁷ retrace la ponctuation qui allie des jeux entre points d'interrogation et utilisation de parenthèses dans le texte. Le temps est bien atemporel. Au niveau de l'espace, il est fortement question du vacillement du récit entre la Chine, la France et l'Italie. L'espace s'offre également par une déterritorialisation aboutissant ainsi à un espace corporel. Le langage passe par une création lexicale basée sur des néologismes. Il est partagé entre des mots français, anglais et italiens. Au-delà, une interaction médiatique naît au frottement de la musique, de la peinture, des affiches photographiques, du téléphone et de la calligraphie. En outre, le personnage présente les aspects de sujet sans pesanteur, dépourvu de tout agissement ; il est jaloux et errant. La description part d'une observation de la « fenêtre » ou de la « vitre ». À ces caractéristiques s'ajoute la mise en abyme où le récit est un ensemble de micro-récits. Du point de vue de la typographie, le blanc est manifeste et est accompagné de l'utilisation de l'italique en des endroits du texte.

V/ APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE

De toutes ces considérations sus-citées, la révision de certains travaux critiques et acquis théoriques s'avère nécessaire. À partir de ces travaux, « nous allons extraire les grilles d'analyse et les outils méthodologiques qui correspondent à la nature du corpus, et semblent passibles d'apporter quelques éléments de réponse à notre problématique. Nous convoquons donc les travaux de F. Susini-Anastopoulos, R. Ripoll, Umberto Eco, M. Bakhtine, G. Genette, P. Zima entre autres, qui serviront de fondements théoriques à notre investigation.

L'ouvrage *L'écriture fragmentaire Définitions et enjeux*³⁸ de Susini-Anastopoulos permettra de revisiter au mieux la notion de fragmentaire. En effet, l'ouvrage révèle les gestes modernes de cette pratique (Draguer, Ciseler et aérer, Collectionner et combiner)³⁹. Cette approche qui répertorie les différentes définitions et enjeux du fragmentaire propose de situer le choix fragmentaire dans cette modernité « [...] crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de

³⁷ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Paris, Minuit, 2005.

³⁸ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire Définitions et enjeux*, 1997, op. cit.

³⁹ Idem, p. 100-103.

complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la genericité »⁴⁰. À ces crises, il faut ajouter la « crise du sujet »⁴¹ aux dires de Ripoll dans *L'écriture fragmentaire théories et pratiques*⁴².

La théorie de l'œuvre ouverte⁴³ s'applique à toutes les œuvres en ce sens qu'elle allie la recherche du mouvement. L'œuvre d'art est une forme « *considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme une ouverture infinie qui s'est rassemblée dans une forme* »⁴⁴. Cela incite à « *se déplacer continuellement pour voir l'œuvre sous des aspects toujours différents* »⁴⁵. Ainsi, l'œuvre devient comme un objet en perpétuelle transformation admettant une ouverture à des interprétations diverses. Nous évoquons cette théorie car celle-ci nous permettra d'analyser les romans choisis, en tant qu'une ouverture. Par-là, le but est d'examiner la texture du corpus. Elle donne à voir les éléments en interaction. Ces éléments prennent en compte les notions en "inter" telles que l'intertextualité, l'intermodalité, l'intergenericité, et l'intermedialité. À travers la première notion citée, il faut voir la convocation d'autres textes dans le tissu romanesque. L'intermodalité fait appel à la présence de deux ou plusieurs arts dans l'œuvre romanesque. L'intergenericité quant à elle permet la rencontre des genres, à savoir la poésie et le théâtre dans le roman. En ce qui concerne l'intermedialité, on note ici l'apparition des médias dans la texture romanesque. Ce sont les médias audiovisuels tels que la télévision et le cinéma ; les médias auditifs tels que la radio, les disques et les bandes magnétiques ; les médias imprimés à savoir la presse, l'affiche et les nouveaux médias dont le téléphone et l'internet. Ces notions en « inter » mises à contribution permettront d'analyser la composition de la texture des œuvres romanesques.

Elaboré par Mikhaïl Bakhtine, le dialogisme est né probablement dans les années 1920. Selon Le dictionnaire du littéraire, il « *désigne l'existence et la*

⁴⁰ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire Définitions et enjeux*, 1997, op. cit., p. 2.

⁴¹ Ricard Ripoll, *L'écriture fragmentaire Théories et pratiques*, Paris, PUP, 2002.

⁴² Idem.

⁴³ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, numéro 107, 1962.

⁴⁴ <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01144170/> (consulté le 13 Juin 2021 à 9h00).

⁴⁵ <https://www.lettres-et-arts.net/> (consulté le 13 Juin à 23h30).

concurrency de plusieurs « voix » dans un texte où s'expriment des points de vue idéologiques ou sociaux divergents, voire incompatibles »⁴⁶. En clair, le dialogisme met en évidence les relations qui existent entre différents textes. Le dialogisme permet d'analyser les marques d'inter-discursivité contenues dans le texte. Il établit un rapport d'interaction dans le texte. Aussi permettra-t-il de mettre en évidence le dialogue que le roman entretient avec d'autres genres de discours. Par ailleurs, le dialogisme permettra d'appréhender les différentes « voix » dans les œuvres.

Vu que notre étude porte sur le récit ou sur les mécanismes internes du récit (le temps de la narration et l'espace), alors l'utilisation de la narratologie sera de mise. Les travaux de Gérard Genette, abordés dans ses ouvrages *Figures III* (1972) et *Nouveau discours du récit* (1983), permettent d'approcher ces catégories analytiques du récit. « Selon lui, tout texte laisse transparaitre des traces de la narration, dont l'examen permettra d'établir de façon précise l'organisation du récit »⁴⁷.

La dernière méthode que nous utiliserons est la sociologie du texte⁴⁸. Cette théorie considère toute œuvre littéraire comme un produit social. En effet, les textes étudiés portent un regard sur le réel, c'est-à-dire le monde social. Pour le sociocriticien, toute production ne se suffit pas à elle-même ; elle a besoin de se référer à un contexte historique pour être comprise. D'après les lois du matérialisme, historiques qui établissent un rapport entre l'œuvre littéraire et la société, celle-ci véhicule nécessairement une charge d'idéologie. C'est à ce niveau que cette théorie considère toute œuvre littéraire, non seulement, comme une totalité textuelle, mais aussi comme une totalité articulée sur la société. De ce fait, la littérature n'a pas affaire à une grammaire neutre, mais à des intérêts sociaux

⁴⁶ Paul Aron et Al., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 138.

⁴⁷ <http://www.signosemio.com/documents/approches-analyse-litteraire.pdf> (consulté le 23 Janvier 2021 à 19h40).

⁴⁸ Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales (2^e éd), 2000. La sociologie du texte est présentée, par le théoricien, comme une technique systématique d'analyse, elle offre une synthèse méthodologique. Elle peut permettre également d'accéder à la systématisation d'un modèle sémiotique à la fois critique et social. La sociologie du texte apparaît la voie d'analyse toute désignée pour aborder le discours idéologique des textes dans leur perspective critique sociale. elle vise d'abord le texte et la « socialité » du texte et se donne pour objet d'étudier « le statut du social » dans le texte, tout en s'intéressant à la question de savoir comment des problèmes sociaux et des intérêts de groupe sont articulés sur les plans sémantique, syntaxique et narratif.

transformés en texte, axés sur le plan discursif , pour reprendre les termes de Pierre Zima. En d'autres propos, d'un texte ; la société globale doit être interrogée.

VI/ PLAN

La réalisation de cette thèse s'organisera en trois parties ; celles-ci s'imbriqueront les unes dans les autres, tant au niveau de l'analyse qu'au niveau de la démonstration :

-Partie 1 : L'esthétique fragmentaire.

-Partie 2 : La manifestation du fragmentaire dans les œuvres.

-Partie 3 : Les enjeux de l'écriture fragmentaire.

Dans la première partie, il s'agira de présenter la poétique du fragmentaire à partir du concept de fragment. La pratique scripturale semble imbriquée dans le concept. L'étude portera à la fois sur l'aspect définitionnel et sur les différents concepts qui gravitent autour de l'esthétique fragmentaire. Cette partie évoquera également les catégories prises en compte par celle-ci, plus largement et particulièrement, dans le roman. Cette étude notionnelle consistera à revisiter quelques approches menées par des critiques et théoriciens. De plus, nous présenterons quelques modalités liées à la pratique fragmentaire dans le corpus en vue d'établir un comparatisme dans la prise en compte de la notion chez les auteurs. Notre finalité est de situer les contours de la notion du fragmentaire qui semble incomprise dans ses agissements.

Dans la deuxième partie, l'analyse va reposer sur des manifestations du fragmentaire dans le corpus. Il sera question de présenter la fiction à l'aune de cette pratique, c'est-à-dire juger la logique compositrice de chaque roman par l'impact des stratégies de la fragmentation convoquées par les auteurs. Nous sommes amenés à déceler comment le fragmentaire domine le récit aux plans narratif, discursif et structurel pour en définir le sens. Il s'agira de déchiffrer les modes d'instauration et de fonctionnement du fragmentaire pour le signaler comme matrice de production textuelle aux multiples enjeux.

Dans la troisième partie du travail, nous aborderons les enjeux qui constituent un volet important de l'entreprise romanesque impactée du

fragmentaire. Ici, c'est l'aboutissement de nos résultats d'analyse. Nous présenterons les effets liés à la brisure, à l'émiettement, voire le discontinu. Nous éluciderons les motifs et les raisons qui ont poussé les romanciers à rompre avec le traditionnel et/ou à renverser les canons esthétiques romanesques d'antan. Il convient de noter également que leurs œuvres sont en relation avec le contexte socio-culturel et historique.

PREMIÈRE PARTIE : L'ESTHÉTIQUE
FRAGMENTAIRE

Le fragment, dans son utilisation, ne cesse de satisfaire les productions littéraires et artistiques depuis bien longtemps. Son actualisation occasionne des théorisations et pratiques qui permettent de le situer dans un contexte tout particulier, celui d'un monde empreint de chaos et de nouvelles exigences. Ainsi, du « *morceau de ce qui est brisé* »⁴⁹ qu'est le fragment, une esthétique naît. Elle s'inscrirait dans une optique du renouvellement de l'écriture. Le fragmentaire se présente comme une expression toute particulière. Manifestement, « *comme on le constate, il s'agit bien d'un choix délibéré du fragmentaire qui signifie qu'il faut maintenant écrire autrement parce que l'Histoire elle-même connaît constamment une brisure, une interruption qui implique un changement du mode d'expression intellectuel, donc un engagement* »⁵⁰. Bon nombre d'ouvrages se reconnaissent dans la pratique fragmentaire. De plus, le rayonnement de la scripturalité allie des stratégies qui jouent sur les canons esthétiques littéraires. C'est d'ailleurs ce que bon nombre d'auteurs présentent par leur écriture, tout en prenant en compte l'individu et le social. À partir de ce constat, il s'agira d'orienter l'analyse autour de l'esthétique fragmentaire par la question suivante : Qu'entend-on par esthétique fragmentaire ? La réponse à cette préoccupation se fera en trois chapitres.

Le premier chapitre est alors intitulé « théorie du fragmentaire : du fragment au fragmentaire ». Cette partie analytique portera sur la notion source qu'est le fragment et ses divers glissements, d'une part, et sur le fragment entre pensées et caractères, d'autre part. Le deuxième chapitre va aborder respectivement les catégories narratives, le récit et la représentation mentale du lecteur : réceptacle de la fragmentation dans le roman. Ici, l'analyse oscillera entre certaines catégories narratives : les systèmes spatiaux-temporels, la représentation des personnages, le récit et la représentation mentale du lecteur. Le troisième chapitre fera place aux stratégies du fragmentaire : vers un éclatement de la composante des œuvres. Il sera perceptible à partir des sous titres que sont : du fragmentaire dans le récit et des catégories narratives.

⁴⁹ Dictionnaire *le Grand Robert de la langue française* (Format numérique).

⁵⁰ Damien Bédé et Al, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, L'Harmattan, Paris, 2015.

CHAPITRE I : THÉORIE DU FRAGMENTAIRE : DU FRAGMENT AU FRAGMENTAIRE

La pratique scripturale qu'est le fragmentaire est de mise, tant dans sa pratique que dans sa théorisation. Aussi plusieurs questions surgissent-elles autour de la notion dans sa saisie ou simplement dans sa compréhension. De la contestation du discours et des systèmes, le fragmentaire, avec sa fascination permanente sur les textes, ne cesse d'être révélatrice d'une situation problématique, aux dires de Pierre Garrigues⁵¹. Les raisons qui président la manifestation de l'esthétique fragmentaire relèvent de la pluralité. Les critiques foisonnent et divergent de l'un à l'autre, mieux d'une époque à une autre. Toutefois, tous s'accordent sur la notion de fragment comme point de départ de la poétique scripturale. Mais, il se pose une autre situation en sourdine : le quasi refus de reconnaître tout texte fait de fragments comme relevant du fragmentaire. La kyrielle de positions porte à croire que le maniement de la notion du fragmentaire relève, à tout le moins, d'une prise en compte de plusieurs possibilités stratégiques. Ce que nous démontrerons à travers cette analyse chapitrée. Avant d'énoncer les points saillants de cette partie, il importe de se poser des questions selon lesquelles le fragmentaire repose sur le fragment : Qu'est-ce que le fragment ? Quels en sont ses divers glissements ? Comment se présente le fragment pour qu'il révèle une pratique ?

Nous essayerons de prendre en compte ces différentes préoccupations par les points analytiques suivants : Le fragment et ses divers glissements et du fragment : entre pensées et caractères.

I/ LE FRAGMENT ET SES DIVERS GLISSEMENTS DE SENS

Si le point de départ de l'esthétique fragmentaire relève du fragment, il est donc nécessaire d'appréhender la pratique scripturale à partir du fragment. Ainsi, il devient la source dont la manipulation met en relief l'esthétique. Ce terme fragment pourrait avoir des glissements de sens, c'est-à-dire le mot, d'un point de vue définitionnel, serait voisin de certains termes. Cela dit, cette sous-section de ce

⁵¹ Pierre Garrigues et Al, *L'écriture fragmentaire*, Faculté des Lettres et Sciences humaines, Sfax, 2014.

premier chapitre nous permettra de présenter le terme fragment et d'en citer quelques termes rapprochés. Pour ce faire, le fragment sera présenté comme assise à partir de son origine et approche définitionnelle du mot. De même, nous le situerons sous un angle contradictoire.

I.1/ Le fragment comme assise : origine et approche définitionnelle du mot.

D'une certaine manière, parler du fragment comme une assise du fragmentaire, c'est signifier que le terme justifie la pratique scripturale. La poétique prendrait forme à partir du fragment. Nous le signifions tantôt. Toutefois, il faut déjà souligner une inquiétude à ce niveau ; celle de soumettre uniquement la pratique scripturale aux confins du terme *fragment*. Le terme, comme tout autre terme, a une origine. Aussi tenterons-nous de circonscrire la définition du mot au risque de désorienter sa saisie. D'où provient alors le terme fragment ? « *L'étymologie du mot est bien connue : le terme est un emprunt au latin* »⁵². Cependant, établir une généalogie du mot fragment n'est pas sans ambages. C'est difficile, voire impossible. Même si, la notion est ponctuelle au fil du temps, cette présence ne saurait être attribuée à une époque précise ou à un genre déterminé. L'existence du mot pourrait être liée à l'Histoire. Pour cerner l'historisation du mot, il serait intéressant de le situer dans un contexte beaucoup plus progressif. Selon Ginette Michaud, l'historisation du fragment « *ne saurait être possible qu'au prix d'un questionnement radical du concept d'Histoire lui-même, traditionnellement perçu comme une totalité continue* »⁵³. De ce fait, le mot fragment existe bel et bien depuis l'Antiquité.

Son approche définitionnelle nous permettra d'essayer de le capter au mieux, car le terme est marqué tout de même d'une tangibilité. Du latin *fragmentum*, « morceau d'un objet brisé », dérivé de *fragmen*, « éclat », « débris », lui-même formé à partir du verbe *frangere*, « briser », le fragment, bien que relevant du « débris, l'éclat, du briser », « *rien ne peut en préciser sa longueur* »⁵⁴. Ils s'apparentent également au

⁵² <https://123dok.net/document/yevno8xe-avant-propos.html> (consulté le 15 Mai 2020 à 16h37).

⁵³ Ginette Michaud, *Lire le fragment, Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1989, p. 28.

⁵⁴ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, 2018, op. cit.

verbe (*frangere*), aux adjectifs *fractus*, « interrompu », « irrégulier » et *fragilis*, « fragile ». « Désignant d'abord tout objet brisé, le mot fragment s'emploie pour qualifier ce qui subsiste d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu, un extrait d'œuvre et, enfin, une pièce qui a été volontairement isolée de son contexte d'ensemble »⁵⁵.

Considérons par exemple la définition que donne le Dictionnaire du littéraire :

Au sens premier, le fragment est ce qui reste d'un ouvrage ancien, résidu d'une totalité que les hasards de l'histoire nous ont fait parvenir. En ce sens, il constitue un témoignage du passé qu'il aide à comprendre et à reconstituer. On peut également le définir comme un extrait, tiré de manière volontaire, d'un livre, d'un discours. Cependant, en un troisième sens du terme, il désigne une sorte de genre, car s'est développé très tôt une esthétique du fragment où celui-ci est considéré pour lui-même, sans référence à une organisation englobante.

En ce sens, il est parfois devenu un emblème d'une certaine modernité⁵⁶

Plusieurs sens semblent être trouvés au mot fragment. Ainsi, la définition de ce terme prend plusieurs tournures (un reste, un extrait, un genre). Assurément, le fragment est insaisissable. Il pose avant tout un problème définitionnel, à en croire la pléthore de termes qu'il convoie en son sein. Nous voici, donc, dans des pérégrinations définitionnelles. La définition du terme passe déjà par des points de vue qui la construisent et la déconstruisent. L'exactitude ne peut se présenter dans sa définition. Nous souhaitons le définir, cependant il se faufile. Malgré tout, une définition s'impose. Toutefois, notre objectif principal sera de l'observer d'un point de vue pratique ; formes, utilisations et réceptions. Comme le souligne Françoise Susini-Anastopoulos, le fragment échappe à toute caractérisation. Il est toujours « *suspect de mixité* »⁵⁷. Au sens propre du terme, le fragment est mixte. Ainsi, toute définition univoque de son essence se heurte forcément à un obstacle majeur d'ordre structurel et, si l'on peut dire « *génétique* »⁵⁸. Ainsi, on découvre deux aspects particuliers du fragment : il peut être involontaire ou volontaire. On remarquera notamment une difficulté à élaborer une définition du fragment. Selon l'auteure,

⁵⁵ <https://123dok.net/document/yevno8xe-avant-propos.html> (consulté le 15 Mai 2020 à 16h37).

⁵⁶ Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, New York, Necropolis Press, 2010.

⁵⁷ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 49-50.

⁵⁸ Idem, p. 49-50.

cette difficulté serait due à la nature même du fragment. Comme le précise, Jérémy Collot :

Nous hésitons donc sans cesse entre une attitude sceptique devant son aspect polymorphe et une attitude emprunte du sacré devant des incarnations figées, devenues largement emblématiques. Ou le fragment est une abstraction, ou c'est un mythe ; dans les deux cas, il fait l'objet d'une confiscation, soit par la dilution de son pouvoir descriptif, soit par la sacralisation de son incomplétude⁵⁹

Suite à ce constat difficile de la définition du mot, Ginette Michaud renchérit en ces termes : « [...] *tout essai de définition du fragment étant malaisé, bien qu'inévitable du seul fait qu'une différence interne œuvre dans le fragment, que quelque chose ici appelle (et annule) tout geste critique décisif* »⁶⁰. Un écho déceptif se trouve placé face à une définition définitive du mot. « *Quels que soient les efforts déployés par le lecteur ou le théoricien, les espoirs d'en venir à un sens définitif ou une définition totale seront toujours contrariés* »⁶¹. C'est un mot qui pose, alors, la contradiction. Un terme qui porte en lui seul divers glissements de sens. Nous devons le situer de manière singulière, relativement à chaque fragment, et non dans une totalité définitionnelle, encore qu'il refuse la totalité. Ce que Pierre Garrigues confirme : « Chaque fragment est une rupture, une « *rature indéfinie* ». Il trouve sa figuration métaphorique dans l'île. Abandonnant la pensée avant qu'elle ne se fige, le fragment empêche toute fixité du sens. Loin d'être le fruit du hasard, cette forme hésitante de l'écriture répond à « *une réalité éparpillée, incomplète et disloquée* »⁶². Le sens du fragment est empreint de mobilité. Il relève de l'éparpillement. À ce niveau, la définition du mot ne peut être qu'incomplète, voire disloquée. Probablement, le statut du terme, entre genre ou forme, sera déterminant.

⁵⁹ Jérémy Collot, « Le fragmentaire, ce qui, du fragment, m'arrive », in *Que m'arrive-t-il ?*, Rennes, PUR, 2006, p. 177.

⁶⁰ Ginette Michaud, *Lire le fragment, Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, 1989 op, cit, 15.

⁶¹ <https://archipel.uqam.ca/2879/1/M9369.pdf> (consulté le 23 Juin 2020 à 17h15).

⁶² Pierre Garrigues et Al, *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, 32.

I.2/ Un genre ou une forme ?

Dans cette partie analytique, il sera question de savoir si le terme fragment relève d'un genre ou d'une forme. En effet, on pourrait tout de même présenter ce tout autre décor du mot. Nous espérons que, même si là encore se montre une autre difficulté d'appréhension, une fine compréhension se montrera. De fait, le fragment employé dans un texte « *nie tous les genres, toutes les formes voire toutes les catégories existantes. [Ici réside une autre difficulté, celle] de déterminer si le fragment est ou non un genre. Aussi, il sera dorénavant possible d'affirmer que le fragment constitue en soi sa propre catégorie et que s'il n'est pas tout à fait un genre, il est une forme de texte désormais reconnue* »⁶³. Comme le dit Pierre Garrigues, le fragment tient à plusieurs impératifs : d'un ordre phénoménologique : « [...] le premier est bien sûr d'être perçu comme « fragment », ce qui relève de nécessité(s) d'ordre phénoménologique car rien, redisons-le nettement, ne justifie à l'origine la taille, la longueur, le classement d'un fragment comme « forme brève », sinon la perception d'un lecteur, ses limites visuelles et mémorielles »⁶⁴. La plausible définition du fragment serait sûrement une définition à l'image de son sens que l'on sait mouvante et changeante. Au niveau de son aspect formel textuel, le fragment se situe dans les formes brèves. Alors, toute classification manquera, d'une manière ou d'une autre, de la pertinence, tellement les différentes formes se recourent et se chevauchent. C'est d'ailleurs l'objet d'étude dans le prochain point analytique reposant sur le fragment et ses divers glissements. Ainsi, le signifier comme forme brève se justifie par les propos de Alain Montandon. Pour le critique, le fragment participe d'un type d'énonciation très hétérogène. De ce fait, le terme vise « *une concision formelle, déterminée par des facteurs de condensation, de raccourci, d'économie spécifiques* »⁶⁵. Le mot peut être inscrit dans une logique relative et changeante. En même temps qu'il se remplit d'un sens, il se vide immédiatement de celui-ci. Le sens second vient à nier le premier, et ainsi de suite. Le terme fragment englobe donc plusieurs sens. Le fragment n'est pas épuré de

⁶³ <https://archipel.uqam.ca/2879/1/M9369.pdf> (consulté le 23 Juin 2020 à 17h15).

⁶⁴ Pierre Garrigues et Al, *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, 12.

⁶⁵ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 9.

sens. Il est plutôt un creuset de sens, c'est-à-dire un surplus de sens. Cela est très important du point de vue de sa manifestation, comme le soutient Ginette Michaud en ces termes :

Si le fragment ne peut jamais être défini simplement, une fois pour toutes, c'est peut-être seulement par une alternance des diverses valeurs du mot -bloc erratique, morceau détaché, ruine, résidu, grain, reste, fracture, inachèvement, fétiche, etc. que la question peut commencer à être pensée : à partir justement, d'une certaine attention accordée aux déplacements du signifiant, aux transferts (dans tous les sens du mot) qui le font constamment différer de lui-même⁶⁶

De cette approche, la définition de l'objet fragment, en se complétant, reste ouverte et mouvante. Le fragment ne devrait pas être confiné en une seule définition ; ce qui serait une opération réductrice de la pratique fragmentaire elle-même. Pour mieux cerner les contours du mot fragment, sa signification à partir de certaines de ses caractéristiques serait importante. Mais avant, nous choisissons une présentation de quelques glissements du terme.

I.3/ Vers divers glissements.

Le terme fragment comme signifié ne laisse pas la place à une définition univoque qui le rendrait saisissable. Toutefois, c'est d'une définition plurivoque qu'il se laisse découvrir dans sa manifestation. D'un point de vue de son aspect, le fragment tend vers d'autres termes. Il est pris singulièrement, c'est-à-dire hors du texte et s'apparente à plusieurs notions « qui se recoupent et se chevauchent », pour reprendre les propos de Alain Montandon. De plus, il ne s'agira pas pour nous de tableer sur l'ensemble de ces notions. Nous nous efforcerons de circonscrire la nomenclature de celles-ci. Dans ce parcours moins exhaustif, nous proposons donc quelques-unes, tout en partageant l'inquiétude sur la ressemblance, qui pourrait exister entre les différentes notions. En effet, c'est la spécificité de ces formes rapprochées au fragment qui intéresse pour parler du fragmentaire. Encore qu'il ne s'agisse pas de faire un classement sur l'importance ou les plus usitées. Le présent choix porte respectivement sur l'aphorisme, la sentence et le proverbe.

⁶⁶ Ginette Michaud, *Lire le fragment, Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, 1989 op, cit, 27-28.

Se référant au « Mémoire » de Michel Blanchot, nous choisissons de prendre en compte, d'abord, l'aphorisme. Sur le cours des choses, le critique ne manque pas de signifier que l'aphorisme serait une forme. De ce fait, on pourrait nommer les formes qui seront mentionnées dans la classification Montandonienne de formes brèves. L'aphorisme pourrait être une forme « *concentrée, obscurément violente, qui à titre de fragment est déjà complète* »⁶⁷. De son aspect complet, la forme aphoristique serait bien connue dans sa pratique. Elle serait une anticipation du fragment, appelée un « *fragment d'avenir* »⁶⁸ des romantiques allemands. La forme aphoristique joue effectivement sur les mêmes critères du fragment dans le texte, à savoir coupure, rupture, mise à mal de la continuité. L'aphorisme, tout comme le fragment, a une structure dont les contours sont *presque* définissables, même si l'idée de concision l'accompagne. Cela dit, il fait « *allusion à une formule célèbre, proverbe ou citation et agrémentée d'un jeu sur les mots (répétition, assonance)* »⁶⁹. Notre intérêt se porte sur ce deuxième aspect de sa complétude. C'est une forme obscurément violente. Comme l'aphorisme, le fragment, selon les propos de Françoise Susini-Anastopoulos, *renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte*⁷⁰. À partir de cet impact des formes, on peut déjà les relier ou les justifier en tant qu'un glissement du fragment. Dans ce glissement, on peut distinguer une fragmentation induit par une écriture aphoristique, surtout quand nous entrons dans la pratique du terme dans le discours. Fondu dans le discours, l'aphorisme relève d'une hétérogénéité patente. Il laisse une saillance dans la continuité du texte. Tout particulièrement, l'aphorisme vient du substantif grec « *aphorismos* » qui provient du verbe « *orizein* ». Le verbe signifie « limiter », « borner » (qui a donné en français « horizon ») et de la préposition « *apo* » qui marque « l'éloignement ». L'aphorisme serait donc une

⁶⁷ Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, coll. « Lettres supérieures », 2001, p. 6.

⁶⁸ Philippe Lacoue-Labarthe et Al, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 101.

⁶⁹ <https://www.mfj.gr.jp/web/wp/WP-C-20-IFRJC-Noguez-10-07.pdf> (consulté le 27 Mai 2020 à 23h20).

⁷⁰ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 1.

délimitation. Sous un angle autre, c'est-à-dire en médecine, le terme signifierait au-delà de son aspect « brève définition », « sentence », une « ordonnance ». Il y a donc un glissement entre fragment et aphorisme. 'on découvre que ces formes se distinguent à la minime différence.

La sentence, comme l'aphorisme, se présente aussi dans ce glissement du terme fragment. Ainsi, la choisir dans l'argumentaire peut être utile. Elle est perçue comme une opinion, un jugement, une formule brève, concise. En fait, *la sententia*, très généralisée, peut prendre une forme proverbiale. Dans une acception étendue, le terme allie de même des énoncés généraux plus abstraits comme l'aphorisme qui propose des règles de vie. Il ressort que la sentence, tout comme le fragment, est impactée d'idées de brièveté, de concision. Les propos de Alain Montandon permettent de situer l'ensemble dans lequel la sentence apparaît comme : « *la brièveté peut prendre de formes diverses, hétérogènes et nombreuses. Toute classification manquera, d'une manière ou d'une autre, de pertinence tant les différentes formes se recourent et se chevauchent* »⁷¹. Le terme de sentence pourrait alors s'entremêler à celui de fragment. A contrario, la sentence se soustrait à la prononciation. Elle est prisée par les hommes pour justifier leur sincérité dans leurs dires. Sinon, tout comme le fragment, l'appréciation des formes brèves relèvent d'un rejet. En témoigne Alain Montandon lorsqu'il affirme que : « *Les reproches les plus fréquents sont l'incapacité à écrire dans un genre ample et continu : faiblesse de l'écrivain qui se réfugie dans la facilité ou la pauvreté d'une pensée qui ne peut s'étoffer pensée ratatinée, sagesse en pilule, philosophie par télégramme* »⁷². Pour des raisons d'orientation analytique, notre argumentaire ne prendra pas en compte le débat qui pourrait exister dans ce rejet. Nous nous efforcerons de garder l'objectif en vue, celui de situer le glissement du fragment vers la sentence. Nous optons pour la définition du dictionnaire en vue de renchérir notre argumentaire. Si le mot est présenté en tant que « *peine déclarée par un*

⁷¹ Alain Montandon, *Les formes brèves*, 2018 ; op. cit, p. 9.

⁷² Idem, p. 11.

tribunal à la suite du verdict de culpabilité lors d'une affaire criminelle »⁷³, il est dit, d'un point de vue littéraire, « *courte maxime, néanmoins, précise qui expose une opinion ou une vérité afin d'en tirer un enseignement ou tout autre instruction de valeur* »⁷⁴. La sentence relève de certains caractères perceptibles au niveau du fragment. Elle n'en demeure pas moins qu'un glissement de celui-ci.

Par sa forme, le proverbe tout comme le fragment s'accommode à la brièveté. Toutefois, son appréhension dans l'ensemble des formes brèves tend vers d'autres termes comme la maxime. Ainsi, le proverbe est dit maxime brève devenue populaire. Pour s'en convaincre, le Dictionnaire Larousse/VUEF, Paris, 2002. Le proverbe a progressivement quitté son « nid » de maxime brève pour devenir populaire. Mais, il ne faut pas suggérer toute maxime comme populaire ou que toute maxime soit un proverbe. Vu que la définition relève désormais d'une définition plurielle, on alors peut observer celle donnée par le dictionnaire Le Robert, 1991. Il présente le terme en tant que : « Vérité d'expérience, ou conseil de sagesse pratique et populaire commun à tout un ensemble social, exprimée en une formule elliptique généralement imagée et figurée ». En effet, le terme doit son existence, d'abord, à un ensemble social. Ensuite, il prend en compte l'idée de conseil de sagesse. Enfin, il est empreint d'image et de figure. À partir de ces différentes caractéristiques, le proverbe pourrait ne pas se confondre au fragment, même s'il est une forme brève. La précision que fait également Alain Montandon situerait son origine : « *Ses principales caractéristiques en sont d'une part son origine orale et collective : en effet, son origine en est ignorée ou repoussée dans un temps archaïque quasi immémorial et il est transmis de « bouche à oreille », comme une rumeur, mais une rumeur qui se serait fixée et qui serait vraie* »⁷⁵. Le temps de l'apparition du proverbe est indéterminé. On peut le rattacher aux formes à structure fixe avec un style qui lui est propre. Privilégié, tout comme le fragment de tout temps, cette forme locutoire traverse plusieurs civilisations ; elle est surtout marquée par l'oralité. En effet, l'emploi du proverbe embrasse une valeur

⁷³ <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/sentence>, site visité le 22 Juillet 2020 à 15h49.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Alain Montandon, *Les formes brèves*, 2018, op. cit, p. 27.

universelle. Toutefois, il admet une catégorisation. Il se diffère du fragment bien qu'il soit marqué par un langage en miniature, parfois comme se montre le fragment. Encore faut-il qu'il fasse appel à une forme binaire.

Bien plus, les recherches sur le fragment ne sauraient s'estomper autour de sa définition aussi prolixue qu'elle soit, ni des différents glissements qu'il entretient. Son apparition, dans la littérature, pourrait mieux le situer. Nous espérons que cette éventualité sera de mise. En prenant en compte des propos de Pierre Garrigues : « *les recherches sur le fragment parmi les nombreuses œuvres antiques pourront mieux partir des « fragments » d'Héraclite, même si c'étaient des sentences, des aphorismes gnomiques* »⁷⁶. Certainement, les traces du terme fragment apparaissent depuis l'Antiquité. Il faut retenir que tous ces glissements participent de la fragmentation dans un texte. Sans quoi, « *le fragment s'affirme comme l'expression du principe différentiel des choses, autrement dit comme variation rendant compte, non de la continuité, mais de la discontinuité du processus d'écriture* »⁷⁷. Le sens que l'on puisse donner au terme fragment se situerait dans sa cristallisation au texte. Ainsi, il acquiert un autre sens l'élevant au-dessus de la simple réalité du « morceau ». Il se relève en tant que pensée. Sa particularité est perceptible et, donc patente. Ce qui pourrait se présenter par : « *D'Héraclite aux moralistes du XVIIème siècle, au romantisme allemand, à Nietzsche, au surréalisme, le « fragment » s'est constitué selon des perspectives très différentes comme genre, forme, reconnus comme tels. Et il est aujourd'hui classé comme « forme brève » alors que rien ne justifie la taille d'un fragment, sinon sa perception* »⁷⁸.

II/ HÉRACLITE ET LE ROMANTISME ALLEMAND

Ce pan analytique, nous permettra d'orienter la réflexion vers la pratique du fragment chez certains penseurs ou groupes de pensée qui ont fait « école », indépendamment de la définition du mot fragment car, il traverse les domaines de compétence, de la philosophie à la littérature. Il permettra de réfléchir brièvement

⁷⁶ Pierre Garrigues et Al, *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, 10.

⁷⁷ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, Paris, Garnier, 2016, p. 78.

⁷⁸ Pierre Garrigues et Al, *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 10.

sur le fragment chez Héraclite et le Romantisme allemand. De plus, nous tenterons de mettre en relief le fragment au-delà de sa manifestation dans la littérature actuelle. En effet, nous voulons essayer de révéler sa pratique bien avant et jusqu'à son amplification ou son maniement en tant que « *un morceau ou partie d'une œuvre* »⁷⁹. Déjà, ce moment se présente comme étant porteur de la dimension du fragment. Elle a vu la consécration littéraire. Toutefois, des siècles précédents ont consacrés différemment sa manifestation. Notre ambition n'est pas d'établir une chronologie de la pratique du terme, au risque de patauger dans une « *presque* »⁸⁰ théorisation, mais de montrer que le fragment, bien avant, s'est manifesté autrement. Et, de quelle manière ? Ce sera la préoccupation directrice dans cette partie de notre analyse. Nous jugeons de présenter notre argumentaire le plus simplement possible. C'est une tentative de réflexion sur leurs pensées.

II.1/ Le fragment chez Héraclite.

En tant que terme transversal, le fragment n'a cessé de traverser les différents champs de réflexions, mettant en saillance plusieurs de nos problématiques. Devenu malléable, il se libère finalement du carcan conceptuel sans une véritable frontière historique et sans une limite dans le style. Certains fragments, quant à eux, sont devenus des « *monuments* ». C'est le cas des *fragments* d'Héraclite. Comme le soutient Alain Montandon : « *Héraclite occupe une position privilégiée dans l'ensemble du corpus présocratique, en raison de la difficulté à juger de l'achèvement ou l'inachèvement de chaque fragment* »⁸¹. Pour un auteur chez qui le monde se crée constamment, il serait difficile de le cerner, surtout de comprendre la totalité de ses fragments. Le nom de l'œuvre qui prend en compte ces fragments n'est pas connu. Cependant, notre argumentaire prend forme à partir de l'ouvrage « *Héraclite, Fragments* »⁸². C'est un texte traduit, établi et commenté

⁷⁹ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, 2018, op. cit, 92.

⁸⁰ C'est nous qui mentionnons pour signifier le risque qui pourrait exister si notre réflexion tend à se camper sur le segment temporel de la pratique « véritable » de la notion en littérature. Car, quel que soit le temps de notre étude ou le champ d'investigation, approcher le fragment ne relève pas d'un travail définitif. Les manuscrits et textes qui en font explicitement référence sont légion. Le fragment traverse l'Histoire. Il n'a plus de véritable frontière historique.

⁸¹ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 98.

⁸² Marcel Conche, *Héraclite, Fragments*, Paris, PUF, 5ème éd, 2011.

par Marcel Conche. Certainement, son texte n'est pas plus présentatif des fragments de l'auteur. Les études sur l'auteur sont nombreuses. Mais, nous estimons que le texte est important malgré l'hésitation. C'est à partir de son étude des *fragments* qu'il y a lieu de décider de ce qu'il faut en retenir. De l'inexistence du livre de l'auteur, Marcel Conche souligne que « *l'essentiel est donc, à défaut du livre perdu d'Héraclite, d'en recueillir les fragments et de les bien entendre. Certes, cela implique une certaine idée du livre lui-même* »⁸³. On peut le voir, l'idée du livre même s'il était inexistant dans la récupération des fragments, il est constitué à partir de ces fragments : « l'ouvrage était écrit en dialecte ionien et en prose rythmée (Marcovich, après Deichgraeber, a mis en relief, y compris par la typographie, ces éléments de rythme). Les mots n'étaient pas séparés : l'accentuation et la ponctuation étaient inexistantes (il n'était pas nécessaire qu'Héraclite fût obscur « à dessein » pour que seuls les gens « capables » de l'aborder pussent le lire, ainsi que le dit Diogène Laërce, IX, 6 : il n'était, de toute façon, accessible qu'à de telles gens) »⁸⁴. Ici, on découvre que les fragments sont marqués par une prose rythmée. Ils prennent en compte la typographie, l'accentuation et la ponctuation. Aussi son style fût-il en son temps caractérisé d'« *obscur* »⁸⁵. À partir du style, le fragment est une « préparation de l'écriture au sens où celle-ci s'affirme comme lieu de conflit entre le possible et l'impossible »⁸⁶. Assurément, c'est le sens qui importe dans le fragment. Les exemples suivants des *fragments* en sont la preuve : « ***Il est sage que ceux qui ont écouté, non moi, mais le discours, conviennent que tout est un*** »⁸⁷. Le fragment d'Héraclite, tel que mentionné ici, relève de l'attention que l'on porte au discours. Une réflexion sur le tout, qui selon Héraclite, est divisible indivisible, engendré inengendré, mortel immortel, père fils, dieu justice. Le tout repose donc sur des contraires. De cette unité du tout, on comprend qu'il est une

⁸³ Marcel Conche, *Héraclite, Fragments*, 2011.op. cit, p. 7.

⁸⁴ Idem, p. 8.

⁸⁵ Diogène Laërce, cité par Marcel Conche, IX, 6. Le mot « obscur », parlant du style d'Héraclite, relevait de la difficile perméabilité de son discours.

⁸⁶ <https://books.openedition.org/pupo/3170?lang=en> (consulté le 21 Juin 2021 à 16h20).

⁸⁷ Hippolyte in *Réfutation de toutes les hérésies*, IX, 9, 1, p. 241. Wendland, cité par Marcel Conche.

unité reposant sur des opposés, mais pas des contradictions. C'est d'ailleurs ce que témoignent les termes suivants :

Héraclite s'adresse à des humains, à ceux qui ont écouté et compris, qui donc doivent convenir que « tout est un », et qui pourtant ont peut-être une immense réticence à l'admettre. Car ce qui leur est demandé est l'affirmation de l'unité et de l'indissociabilité de tout ce que, d'habitude, on oppose, et, par voie de conséquence, la réconciliation avec ce que, habituellement et très humainement, on refuse d'accepter, que l'on rejette comme ne devant pas être, comme n'ayant pas droit essentiellement à l'existence, donc comme non lié essentiellement à son opposé : le mal, la guerre, l'injustice, la maladie, le besoin, la mort, bref le négatif⁸⁸

Ce commentaire du fragment ne constitue encore qu'une fine partie de la totalité des *fragments* ; même si les articulations et la cohérence de la pensée d'Héraclite en ressortent nettement. Les fragments d'Héraclite nous permettent ainsi d'avancer d'une manière explicative dans l'intelligence du fragment. Ses *fragments* seraient alors un devenir du fragment, voire une anticipation. Ce qui frappe dans le fragment chez Héraclite, au risque de se tromper, se serait l'idée tout même du devenir. Tout serait de l'ordre du changement perpétuel. Tout s'effrite, c'est un évanouissement de l'instant. Si « tout s'écoule » chez l'auteur, le fragment ne relève que de la fuite ou du mouvement comme l'univers qui lui reste en perpétuel mouvement. En outre, si le devenir est au rendez-vous dans le fragment, il « *est régi par des lois fixes. Ainsi, dans toutes les transformations, il y'a un certain ordre immuable* »⁸⁹. De ce fait, on pourrait signifier que le fragment dans son ébauche conduit vers une homogénéité. En témoignent les fragments suivants : « **Le froid devient chaud et le chaud froid, l'humide devient sec et le sec humide** », « **C'est une même chose ce qui est vivant et ce qui est mort, ce qui est éveillé et ce qui dort, ce qui est jeune et ce qui est vieux, car ces choses se changent entre elles** ». À partir de ces fragments, on peut observer que la loi des transformations est basée sur des contraires. C'est ce que évoque Jean Eracle lorsqu'il dit que : « *Cette loi fixe qui régit les transformations du feu est la loi des contraires, car la naissance d'un être*

⁸⁸ Marcel Conche, *Héraclite, Fragments*, 2011, op. cit, p. 28.

⁸⁹ <http://www.digi-archives.org/pages/echos/ESM054050.pdf> (consulté le 22 Juin 2021 à 21h04).

est la mort d'un autre, et la destruction d'une chose est la production d'une autre. Les choses se transforment en leur contraire : la vie devient mort, le jour devient nuit. Héraclite affirme alors clairement l'existence d'une loi régissant tous les êtres »⁹⁰. Il s'en suit donc une profondeur de la pensée. En réalité, au-delà de *la poésie* qui pourrait caractériser les fragments d'Héraclite, ceux-ci sont marqués de l'obscurité. Le fragment ne se laisse pas appréhender à un niveau superficiel ou à un premier niveau. Il incombe de le creuser pour en définir l'essence. D'un précurseur aussi remarquable sur le fragment, on exploitera les explorations importantes de son temps. En témoignent les innombrables citations faites à partir des *fragments* par nombre de penseurs. La pensée d'Héraclite est, en quelque sorte, un rayonnement sur le terme. En outre, chez Héraclite, chaque fragment concentre le plus possible de significations dans le but de rendre compte en résumé de l'ordre du monde. En évoquant le terme fragment chez l'auteur, il faut voir le condensé, un raccourci voire elliptique et crypté. Le fragment est réservé aux initiés. Il refuse par essence de tout dire. Dans sa volonté d'exprimer, de raisonner et de résumer le monde, il se porte naturellement vers la cosmogonie, la philosophie et les grandes questions de l'univers dont il se veut une possibilité. Dans la suite, les assises du fragment en littérature relèvent de la vision romantique allemande comme susmentionné.

II.2/ Le Romantisme allemand

Les questions de la discontinuité et de l'hybridité ne relèvent pas automatiquement de l'écriture du romantisme allemand. Ces pratiques ont été prises en compte par des auteurs comme Pascal et Montaigne. Toutefois, avec eux, le fragment marque un « simple » mode de pensée. « *Surtout, le travail des romantiques allemands en a consacré l'écriture fragmentaire comme volonté esthétique et poétique* »⁹¹.

⁹⁰ Jean Eracle, *La philosophie d'Héraclite d'Ephèse : une sagesse mystérieuse de la Grèce antique* in *Echos de Saint-Maurice*, tome 4, 1956, p. 226.

⁹¹https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/9087/Riva_Magali_2012 (consulté le 14 Janvier 2021 à 16h20).

Il faut considérer avec attention le fait que le romantisme dans son essence est avant tout plus un projet qu'une réalisation, et que le fragment comme « genre », comme « forme » est bien plus à considérer comme un idéal que sous la forme d'un corpus de textes ayant mené à bien une telle philosophie. (...) l'idéal fragmentaire se réalisant de diverses manières (essais, recensions, dialogues, lettres, etc.) et pas seulement sous forme de « fragments » constitués explicitement⁹²

Comme on peut le voir, le romantisme a fait sien le fragment. Dans son approche, cela relevait d'un projet ; le fragment trouvait « patrie » dans diverses formes. De même, nous considérons qu'il ne s'agissait pas d'un corpus homogène. Cependant, il est intéressant pour nous de tenter d'exposer la pensée du romantisme allemand sur le fragment dans son ensemble. Il ne s'agira pas pour nous de faire un exposé sur les écoles ou les différentes filiations qui ont existé. Mais avant, il importe de révéler que : « *le cœur du fragment romantique est le Witz⁹³, jeu spirituel qui porte sur les mots ou la pensée ou les deux à la fois. Le style elliptique y est à son apogée et si le fragment est bien « la plus grande masse de pensées dans le plus petit espace », le Witz est bien le redoublement et la potentialisation de cette condensation* »⁹⁴, selon les propos de Alain Montandon. À travers cette définition, le Witz est :

Certainement par sa structure même le texte par excellence où règne l'implicite. Raconter un Witz signifie pour le locuteur, le *Witzerzähler*, qu'il doit produire un effet de surprise chez son partenaire, le *Witzhörer*, en laissant une partie du message sous la forme du non-dit, c'est-à-dire en la cachant à l'aide de techniques diverses. Comprendre un Witz signifie déchiffrer l'énoncé explicite en cherchant le sens implicite qui y est enfermé. Ce schéma constitue le modèle de description générale des définitions traditionnelles du Witz, dans lesquelles les notions d'attente et de surprise [s'inscrivent]⁹⁵

Le Witz est donc marqué par l'implicite. Le fragment tire son caractère implicite de là. Il en est de même pour l'appel qui est fait au lecteur. C'est d'ailleurs ce que nous

⁹² Alain Montandon, *Les Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 106.

⁹³ Le Witz, dans son acception actuelle, est un « petit texte narratif qui provoque le rire ». Cette faculté humaine, réagir verbalement avec esprit, légèreté et rapidité, savoir manier la surprise et le sous-entendu.

⁹⁴ Idem, p. 107.

⁹⁵ Gunhild Samson, « Le « Witz » : inférences et interprétation » in *Lire entre les lignes : L'implicite et le non-dit*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2003.

verrons dans la suite de notre argumentaire, précisément dans une autre partie analytique. Le fragment, tel qu'il apparaît, crée une surprise dans son appréhension par des techniques diverses comme noté. Un horizon d'attente naît dans son maniement. Traversant toute l'écriture de ce temps, précisément celle de l'Athenäum, le fragment n'a cessé d'être le genre romantique par excellence. Comme le soulignent les critiques : « *Plus même que le genre du romantisme théorique, le fragment est considéré comme son incarnation, la marque la plus distinctive de son originalité et le signe de sa radicale modernité* »⁹⁶. Cette conception du fragment influencera fortement la littérature moderne et postmoderne. Pris dans son appellation de Witz, le fragment s'est montré par trois dimensions que sont la combinaison, le poétique et l'ouverture sur le mystère. Ainsi, « *il relève d'une pratique de la pensée comme montage et de la déflagration spirituelle. De là, tout se mettrait à penser, tout se pense, à commencer par ce qui manque* »⁹⁷. Le fragment apparaît comme une manière de réfléchir à partir de ce qui manque. S'en tenant aux analyses des auteurs de *l'Absolu littéraire*, le fragment des romantiques allemands relèverait d'une œuvre qui est une marque de l'abrégé. Le fragment progresse de la sorte par un travail sur l'interruption. De plus, il est employé pour une recherche de l'infini⁹⁸. À partir de cette conscience réfléchissante, on peut voir l'ouverture sur l'illimité. Cette ouverture du fragment, comme le souligne Friedrich Schlegel, est inscrite dans :

La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Sa destination n'est pas seulement de réunir à nouveau tous les genres séparés de la poésie et de mettre en contact la poésie avec la philosophie et la rhétorique. Elle veut et doit tantôt mêler, tantôt fondre ensemble la poésie et la prose, la génialité et la critique, la poésie d'art et la poésie de nature, rendre la poésie vivante et sociale et la vie et la société poétiques, poétiser le Witz et remplir et saturer les formes

⁹⁶ Philippe Lacoue-Labarthe et Al, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, pp. 57-58.

⁹⁷ <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2005-v15-n2-3-cine1032/012318ar/> (consulté le 02 Août 2021 à 17h24).

⁹⁸ Nicole Bernez, « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique) ». *Cinéma*, 15 (2-3), p. 15-43.

de l'art de matériaux culturels de toutes sortes et les animer par les élans de l'humour⁹⁹

La poésie dont parle Schlegel est une recherche générique, c'est-à-dire une poésie axée sur le fragment. Elle se caractérise par l'hétérogène. On pourrait dire que le fragment du romantisme allemand était une connexion sans fin. Le fragment était déjà un dialogue, un échange entre diverses pensées. Encore, le fragment, pour les romantiques allemands, remplissait-il des fonctions pédagogique et théologique. Dans le domaine de la fonction pédagogique, il a fonctionné comme une initiation dans l'optique d'éviter le dogmatisme et le système. Ainsi, il représente une organisation textuelle. Comme un signe manifeste de la finitude humaine, « *le sens profond du fragment comme signe de notre finitude et comme témoin vivant et présent d'une parole vivante à une importance fondamentale pour la littérature allemande qui va donner pendant la période romantique au fragment une importance considérable* »¹⁰⁰. Dans sa fonction théologique mise en relief au temps romantique, le fragment serait l'insuffisance de la pensée humaine et révélatrice. À l'ère des Romantiques allemands, la question du fragment devient un enjeu esthétique performant. Le fragment favorisa un pansement de certains bouleversements de nos sociétés. Aussi le fragment a-t-il participé à une exploration des différents changements du monde. Comme signifié, les jalons de la pensée du fragment dans la sphère littéraire ont pris forme par les recherches des Romantiques allemands. Les modèles se sont renversés avec de nouvelles tensions. On parlera alors d'un renouvellement de l'esthétique. Il faut rappeler qu'une autre « brèche » reste déterminante en faveur du fragment. Il n'a pas fini de satisfaire les recherches sur sa propre condition et pratique. Pierre Garrigues souligne que : « *Le fragment contribue en ce sens à ne rien clore, à ne laisser place à aucun aboutissement, à laisser la pensée en tension, perpétuellement en marge d'une résolution* »¹⁰¹. Les recherches continuent d'être menées sur la notion de fragment. De la sorte, aucun aboutissement ne peut se présenter. Le fragment ne se laisse pas appréhender dans

⁹⁹ Friedrich Schlegel, *Fragments*, Paris, José Corti, 1996, p. 148.

¹⁰⁰ Alain Montandon, *Les Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 104.

¹⁰¹ Pierre Garrigues et Al, *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, 55.

des appellations, mais bien plus. C'est dans sa manifestation qu'il se donne au mieux.

Somme toute, ce chapitre de notre travail, dans la perspective de la présentation de l'esthétique fragmentaire, révèle une considération théorique du fragmentaire. Il s'agissait, pour nous, d'essayer de définir la notion de fragment. Il était utile de rapprocher le terme vers ce qui pourrait apparaître comme des notions de ressemblance. Notre analyse s'est réalisée à travers différents points, tout en passant de l'origine du terme fragment à sa définition. Le terme a été relié à d'autres termes et appréhendé chez certains penseurs ou dans certaines pensées. En témoigne le fragment chez Héraclite et chez les Romantiques allemands. Toutes ces tournures participent à cerner, comme faire se peut, le terme de fragment. Elles montrent ainsi les quelques appréhensions d'une notion dont les contours restent indéfinis. Le fragment reste donc ambigu. La définition est soumise à des appellations différentes selon le temps, la manipulation et même les auteurs. Pourtant, il est dit « morceau ». Finalement, il convoie toute la pensée. À lui seul, il est empreint de diverses réalités. Du fragment, il serait peut-être intéressant de parler de fragments, vu l'illimité qu'englobe le terme. Le fragment s'impose et se perpétue avec une solidité inattendue. D'un point de vue formel, la forme est d'une rare stabilité historique : à toutes les époques, on écrit des fragments. Pourtant, on ne peut établir aucune filiation entre les différentes tentatives. Le fragment influence les époques, l'écriture des auteurs sans mettre un terme à la signification. La question du fragmentaire, fréquemment posée, depuis belle lurette par la critique, semble ouvrir l'impossible voie définitoire. Comme le dit Ginette Michaud : Il n'y a pas qu'un seul usage. Elle quitte les sentiers battus de la pensée univoque. Il n'y a pas « qu'une seule pensée du fragmentaire. Difficilement saisissable, la pratique reste protéiforme. Elle se soustrait à toute tentative de fixation. Sa compréhension varie d'un écrivain, d'un théoricien à l'autre. Le fragmentaire qui est une pratique scripturale se soumettrait-elle uniquement au fragment ? Ici, se pose une autre problématique qui, pour nous, est d'une importance dans la mise en relief de l'esthétique fragmentaire. Dans les lignes précédentes, notre argumentaire a essayé de présenter le fragment comme notion source de la pratique. Mais, il a été

également question de situer le fragment aux confins de certains glissements. En effet, les écrits de certains auteurs ont présenté le fragmentaire à partir de ces quelques glissements. La question du fragmentaire ne relèverait pas uniquement du fragment. Aussi serait-il intéressant de ne pas soumettre la pratique scripturale qu'au seul « morceau », mais de la situer par l'idée de « briser ». De ce fait, tout texte emprunte de la discontinuité et de l'hybridité serait fragmenté. Car, comme le mentionne Ginette Michaud :

S'il n'y a jamais eu « ni concept, ni théorie, ni même forme délimitée ou fixée du fragment », c'est qu'il ne saurait en être autrement, non à cause de déterminismes historiques ou « extérieurs », mais à cause de la nature même du fragment. Ni théorie ni concept ni forme du fragment n'aident à penser l'exigence fragmentaire. C'est même très exactement, cette méconnaissance, et seulement cette méconnaissance, qui peut aider à la penser et à la lire. Cette méconnaissance n'est pas qu'une banale erreur de lecture, elle est le mode même d'errement qu'exige le fragmentaire : une pensée qui pressent, mais qui laisse échapper, une pensée qui entrevoit, mais sans peut-être le savoir jamais¹⁰²

Le fragmentaire serait une pratique bien au-delà du « morceau ». C'est une pratique scripturale fluide. L'appréhender sur des bases superficielles ne permet pas de la cerner. Elle renaît perpétuellement de ses cendres, toujours identique et toujours inédite. Sûrement, le fait de déceler quelques manifestations de la notion favorisera des pistes probables pour la cerner.

¹⁰² Ginette Michaud, *Lire le fragment, Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, 1989, op. cit, p. 38.

CHAPITRE II : FORMES ET FIGURES DU FRAGMENTAIRE

« *L'écriture fragmentaire n'est pas quelque chose de stable, comme un morceau à compléter ou un ensemble à reconstituer. L'écriture fragmentaire est un processus, un devenir. Elle met la pensée à l'épreuve de la différence pour arriver toujours à dire plus, une sorte de surplus qui forme la littérature* »¹⁰³. À partir du fragmentaire, la stabilité des figures et des formes n'est pas de mise. La pratique est marquée par un accroissement inédit de marques. Plusieurs caractères justifient la pratique. En effet, « *au-delà de l'innovation d'une nouvelle forme, l'écriture fragmentaire est une écriture plurielle, une écriture dans laquelle 'tout est possible'* »¹⁰⁴. Quel que soit l'angle sous lequel l'esthétique fragmentaire est adoptée, elle se veut une fuite en avant, mettant en échec toute codification, toute totalité, toute continuité, etc. De ce constat qui sous-tend l'écriture comme opération fragmentaire, une fraction et une effraction mettent en scène une remise en question de toute figure de la totalité. On pourrait signifier que la pratique scripturale se présente sous divers usages et, de diverses manières. Ainsi, ce chapitre tentera, à partir de cette constatation générale, de mettre en relief quelques formes aux figures qui caractérisent le fragmentaire.

I/ L'ÉCLATEMENT

Il faut rappeler que le fragmentaire, c'est-à-dire la pratique scripturale, comme le fragment ne peut s'appréhender en « vase clos ». En fait, il fait appel à des gestes sacrificiels où tous prennent en compte l'idée de « briser ». À en croire les propos de Françoise Susini-Anastopoulos sur les gestes modernes, il s'agit de : « *draguer, ciseler et aérer, collectionner et combiner* »¹⁰⁵. Ces gestes sont orientés vers un éclat et un discontinu. Ainsi, cette partie prendra en compte ces états.

¹⁰³ Cf. Alain Milon, cité par Peter Schnyder et Al, *De l'écriture et des fragments*, 2016, pp. 79-80.

¹⁰⁴ Damien Bédé et Moussa Coulibaly, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 10.

¹⁰⁵ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, pp. 100-103.

I.1/ L'aération.

Dans ce pan analytique, il nous reviendra de situer le texte fragmenté aux confins d'un éclatement. Evidemment, il sera question de présenter quelques marques relatives à cet éclatement. L'éclat révèle une hétérogénéité, c'est-à-dire une valorisation qui fait éclater le récit à divers niveaux. De plus, l'éclat s'observe à partir des dispositifs sociaux comme thématiques. Il existe alors un réseau touffu de sous-figures de l'éclatement. Ce qui laisse également entrevoir le foisonnement de significations. Pour nous, le travail du fragmentaire peut s'examiner par des matériaux qui permettraient de reconnaître la texture du fragmentaire. C'est donc par une aération des caractères scripturaux sur la page, du langage textuel et du monde qu'oscillera l'analyse.

Nous entamons délibérément notre argumentaire par les caractères scripturaux de la page comme reconnaissance de la texture fragmentaire. Ainsi, la caractéristique participe d'une exemplification fragmentaire, même si nous partageons totalement le point de vue de Marc Courtieu. À l'en croire : « *De plus, le fragment n'est plus considéré comme une individualité isolée, mais comme individuation : plus qu'un état, c'est un procès. Ecrire simplement des pensées isolées et séparées ne suffit pas alors à écrire « en fragments », car il s'agit bien plutôt d'exprimer le mouvement même de la pensée dans un jaillissement, avec ses ruptures et ses éclats* »¹⁰⁶. En effet, le fragmentaire va au-delà du simple fait de la séparation de fragments par le blanc typographique. Toutefois, la figure relève d'un premier niveau et, est d'ordre visuel. Parler de blanc typographique, c'est fait recours à l'espace blanc entre les fragments du texte. Par ailleurs, « *le blanc impose sa force poétique, signale le début et la fin d'une expérience et occupe souvent une place plus importante que le texte lui-même. Il devient texte à son tour d'un non-dit qui échappe au fragment, comme si le sujet qui est sur le point de s'énoncer, porte déjà les stigmates du silence, comme si la parole qui s'est manifestée devenait suspecte, ou en tout cas confrontée à elle-même* »¹⁰⁷. Tous ces « blancs » créent des

¹⁰⁶ Marc Courtieu, « L'écriture fragmentaire : Chaos, rythme, devenir » in *L'écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 97.

¹⁰⁷ Pierre Garrigues et Al, *L'écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 34.

sensations, des perceptions qui troublent. Ils fragmentent le texte à plusieurs égards et participent à une dispersion textuelle. Leur présence provoque une sorte de tache d'encre. La fiction s'appréhende par une combinaison et un assemblage de la « plasticité ». Par ce processus d'assemblage et de la combinaison, le texte associe écriture et figuration. Ces blancs typographiques pullulent dans le texte et surplombent le noir qui figure sur les différentes pages. Le texte se lit par des ensembles. Ces ensembles de textes sont séparés les uns des autres par ces blancs. L'auteur cisèle alors le récit. Il occasionne une sorte d'aération textuelle. De la sorte, le récit se soumet à une jubilation du fragmentaire. La préférence est accordée à l'économie textuelle en contradiction avec les vastes ensembles. Encore, ces blancs typographiques apparaissent-ils comme des fissures dans le texte, tout en jouant sur la forme textuelle, précisément sur la construction fictionnelle. On comprend que l'utilisation de ces blancs joue sur l'unité textuelle démarquée graphiquement. L'aspect fragmentaire l'emporte sur la continuité. L'aération devient un ornement, mieux un charme de réanimation du langage lui-même. À travers tout ce jeu, le fragmentaire fait vibrer le sens. Une sorte d'association à l'idée d'enchantement naît. Comme le mentionne l'auteure de *La fragmentation dans le roman* :

Les blancs [...] ont donc un effet évident de fragmentation à l'intérieur du système de représentation puisqu'ils le déstabilisent : nous pouvons parler d'un récit résistant à toute référence stable, et mettant en crise la représentation, jusqu'à l'intrigue [...] elle-même, tout en organisant minutieusement ses manques pour permettre à une structure d'ensemble de faire sens¹⁰⁸

L'espace blanc en est un élément perceptible du fragmentaire. À l'intérieur du système de représentation, son effet participe de la déstabilisation de celui-ci. Il soumet alors le texte à une instabilité ; il officie la crise de la représentation. Toutefois, ce besoin participe de la rescousse à l'épuisement de l'esprit, car à trop vouloir arpenter la totalité, on s'épuise. De cet état de fait, s'interroger sur la fonction de l'espace blanc n'est plus nécessaire. Pour la critique :

¹⁰⁸ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2011 ; p. 149.

Interroger la fonction de ce blanc, c'est interroger la manière dont il est justifié en aval et en amont du récit. En effet, si le lecteur s'avise de lire cette béance comme la place d'un acte éludé (à la place de...précisément), subtile ellipse narrative, les pages imprimées, de part et d'autre de ce centre vide, deviennent alors un espace représentatif sur lequel mots et phrases viennent buter, en porte-à-faux, suspendus dans le vide, privés de leur lieu d'inscription et de leur lieu d'énonciation¹⁰⁹

La fonction de l'espace blanc relève encore d'une mise en place d'un espace représentatif sur lequel mots et phrases viennent buter. Le blanc typographique déborde au-delà de son apparition entre les blocs de fragments. Il se joue sur l'énonciation. Il suspend l'énonciation dans un vide. D'autant plus que, les contours de la totalité se dérobent à chaque instant. Comme le souligne Susini-Anastopoulos « *faisons du monde une série de micro-lectures, réduisons-le en instantanés, consommons-le à doses infinitésimales, découpons l'univers en petits segments pour échapper ainsi à la tyrannie du Tout inconnaissable* »¹¹⁰. Les blancs démarcatifs sont des signes graphiques qui renforcent le sentiment d'éclatement et fabriquent le fragmentaire. Le fragmentaire, comme on peut le voir, se déploie dans l'espace du texte par des contours découpés. D'un espace délimité, il s'exhibe. Il exhibe ses bordures et, par effet de contraste, met en évidence la surface sur laquelle il se détache. Ainsi, le blanc typographique affilie le conventionnel et l'invisible. Cela dit, l'espace blanc est utilisé par la manifestation des éléments des plus connus ; en-têtes et des marges, des débuts et fins de chapitres ou paragraphes. Il fait office de blanc en filigrane dans l'écriture. Il devient pole opérationnel qui reste une « arme » d'aération par l'interruption, la dislocation, etc. Dans une autre signification, le texte fragmentaire est une invitation à comprendre que : « *En effet, ce clin d'œil fait à la mort du langage (meurtre en creux), sans pouvoir véritablement se poser comme tel, n'a rien d'une coquetterie technicienne. Il est essentiel que cet espace vide signifie le lieu de l'innommable, et qu'il symbolise plus que le vide (de paroles), l'absence absolue. Le langage fait défaut, à cet endroit* »¹¹¹. Le lecteur est

¹⁰⁹ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011 ; op. cit, p. 151.

¹¹⁰ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 47.

¹¹¹ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011 ; op. cit, p. 151.

donc invité dans une sorte de contrat de lecture. À partir de la visibilité de ce blanc, le lecteur devrait répondre en gardant actives les fractures du texte, tout en optant pour une lecture discontinuée.

Le fragmentaire est une pratique scripturale dont les contours sont aussi un éclat du langage. Les propos suivants en sont une justification : « *le choix de la composition en fragments produit de la vitesse : le lecteur n'a aucune possibilité de s'habituer à un registre : déjà, le récit bifurque et change de ton comme le langage qui réinvente le monde décrit* »¹¹². Le fragmentaire serait alors une écriture marquée par une vitesse. De celle-ci, il n'y a aucune possibilité de stagner sur une seule note en ce sens que l'esthétique s'ouvre à plusieurs possibilités. C'est d'ailleurs ce que nous ne cessons de signaler. Dans son changement de ton, la fragmentation prend en « otage » le langage. Il s'agit d'une réinvention sur le langage. Par ailleurs, dans l'approche du langage, le fragmentaire s'oriente sur le mot, la phrase et le discours pour ne faire place qu'à l'écriture éclatée.

Selon Roland Barthes, en évoquant une « *écume du langage* »¹¹³, on pourrait parler en parlant du fragmentaire. Le regard porté sur le langage permet de situer la pratique scripturale aux contours de l'éclat. Le langage prend les voies de l'automatique, l'inaffectueux. Il devient une « composition » de petits clics, de petites frappes. Avec le fragmentaire, il s'agira ainsi d'une impossible homogénéité du langage. Son rôle est de ramener la réalité à un point et d'abstraire de l'unicité des mots, des phrases et du discours. Le fragmentaire se présente comme un acte langagier qui se débarrasse des traits de la « clôture ». Il est orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès. C'est un mouvement général du tissage de l'écriture. L'esthétique vise à maintenir le langage dans le moment et à n'en pas finir. C'est ce que soutient Cécile Narjoux en ces termes : « *l'évènement discursif qui plonge la phrase et en diffère la fin, l'installant dans une stase temporelle, hors de l'évènement référentiel, devient, en somme, le composant essentiel de ladite phrase* »¹¹⁴. Le fragmentaire installe donc, dans une stase

¹¹² Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011 ; op. cit, p. 307.

¹¹³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 11.

¹¹⁴ Cécile Narjoux et Claire Stolz, *Fictions narratives du XXIème siècle/ Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*, Rennes, PUR, 2014, p. 23.

temporelle le discours. Surtout, il brouille les pistes de la référentialité en devenant ce sur quoi repose la construction phrastique, par exemple. C'est une participation à un ensemble d'actions solidaires et dirigées contre l'enfermement de l'écriture dans une totalité. La fragmentation est le signe scriptural d'une intention, soutenant ainsi une équivoque entre discontinu et continu. Il s'agit d'une mise en mal de la notion de centre dans l'œuvre. Une écriture qui appelle un déroulement au lieu d'un « roulement », c'est-à-dire qu'elle refuse un repli sur soi. C'est pourquoi

les écrivains fragmentaires ne donnent certes pas une représentation d'un monde clos et achevé qui préexisterait à l'œuvre, mais l'événement d'une forme en train de naître par cette dynamique du rythme, perceptible aux multiples niveaux possibles de sa mise en œuvre : sonorités et accents, mots qui reviennent et se répètent dans des contextes multiples et différents, points de vue diversifiés et se répondant en échos, thèmes qui font retour sur un registre différent, au niveau syntaxique enfin¹¹⁵

Il est l'instrument idéal pour approcher la phrase dans sa rupture. Le monde n'est pas clos et achevé. Aussi l'écriture doit-elle être constamment en train de se faire par un rythme propre à elle. Il est question d'une élaboration, voire un détachement des constituants phrastiques. Le fragmentaire offre des lignes significatives dans la construction de l'écriture. Ce n'est donc pas un langage jeté, étalé, offert. La pratique du fragment est « *précisément ce signe opératoire par lequel l'écrivain ramène l'éclatement de la réalité à un verbe* »¹¹⁶ minime, « briser ». Son objectif, par ce verbe sans densité et sans volume, c'est d'unir le discontinu et le continu. Le fragmentaire est « *donc finalement l'expression d'un ordre, et par conséquent d'une* »¹¹⁷ expérience, la recherche de l'équilibre dans un chaos. Signe « *d'un ordre, il constitue l'un de ces nombreux pactes formels établis entre l'écrivain* »¹¹⁸ Le langage, quant à lui, c'est la stabilité du langage et l'expertise de l'auteur. L'esthétique fragmentaire signifie une création du langage et ce, de manière particulière. Comme le souligne Roland Barthes : « *L'écriture est ceci : la science*

¹¹⁵ Marc Courtieu, « L'écriture fragmentaire : Chaos, rythme, devenir » in *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 95.

¹¹⁶ <https://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes> (consulté le 30 Juin 2021 à 19h45).

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Ibidem.

*des jouissances du langage, son kāmasūtra (de cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même) »¹¹⁹. Le fragmentaire a « un nom, il échappe à la terreur d'une parole »¹²⁰ limitée. De ce style, on découvre que le langage ne déborde pas. L'écriture reste constamment en contact avec sa société. La forme des mots, des phrases ne peut être qu'à l'image de celle-ci. Les propos des auteurs de *La littérature française au présent*, l'attestent bien :*

Plus que d'improbables constructions, ce matériau permet à la littérature de se confronter à des situations concrètes et de mesurer ce que celles-ci révèlent de l'état présent du monde, [...]. Un tel intérêt n'est certes pas très neuf : la littérature [...] en faisait déjà son inspiration (...). De même, tout au long d[es] siècle[s] [...]. Mais l'intérêt qui s'y porte aujourd'hui procède différemment et manifeste en cela une spécificité contemporaine, révélatrice de la posture singulière de la littérature de notre temps. Car il ne s'agit pas seulement d'écrire (...), notre époque produit un discours critique à [son] endroit comme à l'endroit de[s] [autres] productions littéraires. Aussi y va-t-il d'une double posture critique : envers le fond comme envers la forme¹²¹

Ainsi, le fragmentaire répond aux besoins du temps. Le monde étant à la recherche d'un équilibre n'a d'autre possibilité que la profusion de la fragmentation. Elle trace les sillons d'un ordre qui ouvre une possibilité du langage dans le temps même quand cela est fait dans l'éclatement. L'acte de narrer pourrait donc se résumer dans une transcription, mieux une interrogation de la société. L'ambition est donc d'interroger la société dans son possible. L'écriture du fragment institue, de ce fait, une dialectique par sa forme. Elle se montre comme le lieu d'une recherche d'une stabilité par l'instabilité. En elle, se retrouve cette dualité. Encore que, ce qui serait perçu comme mort du langage en est sa résurrection. Les termes de Maryse Roussel-Meyer en sont une preuve : « *En effet, ce clin d'œil fait à la mort du langage (meurtre en creux), sans pouvoir véritablement se poser comme tel, n'a rien d'une coquetterie technicienne. Il est essentiel (...). Le langage fait défaut* »¹²². En tout état de cause, la modernité ne cesse d'être une recherche perpétuelle sur le langage

¹¹⁹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, 1973, op. cit, p. 14.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 229.

¹²² Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011 ; op. cit, p. 151.

et la société. Le fragmentaire se positionne comme « cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout art moderne. Ce qu'il s'agit de détruire, c'est le tissu texte dans toutes ses composantes par une écriture torrentielle, le fragmentaire, liaison dans un monde en ruine. L'auteur du *Plaisir du texte* l'a annoncé :

Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé par l'école, le bon usage, la littérature, la culture), et un autre bord, mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours), qui n'est jamais que le lieu de son effet : là où s'entrevoit la mort du langage. Ces deux bords, le compromis qu'ils mettent en scène, sont nécessaires¹²³

Si l'existence d'une écriture canonique est admise, la pratique du fragment s'impose. De son impérative manifestation, la recherche de l'équilibre se présente. De cet art positif, on découvre le chaos du monde. Comme le souligne Françoise Susini-Anastopoulos : « *L'intérêt pour tout ce qui est fragmentaire est sans doute imputable aux hantises de la société dans laquelle nous vivons* »¹²⁴. De l'expression de ces hantises, le fragmentaire s'est fait écho.

I.2/ Le chaos

L'esthétique fragmentaire prendrait forme de la constatation générale faite sur les agissements sociaux. Ainsi, elle pourrait se lire comme une pratique scripturale qui révèle, non pas son chaos, mais le chaos social. Ce chaos est mis en relief par le fragmentaire, soumettant ainsi l'écriture comme une poétique du chaos. Dans ce point réflexif, il nous reviendra d'orienter notre argumentaire par la caractéristique du chaos.

Relevant d'une pratique scripturale de l'éclatement, le fragmentaire est la manifestation de soupirs et de l'émoi social face aux manquements humains. C'est d'ailleurs ce que soulignent les propos suivants :

[...] la fiction romanesque [...] est le théâtre sur la scène duquel se jouerait une pluralité de formes littéraires. Bien entendu, l'un des traits sui generis de cette pluralité des formes littéraires serait selon toute vraisemblance l'exigence

¹²³ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011 ; op. cit, p. 151.

¹²⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 1.

fragmentaire dont l'impératif poétique s'accorde nécessairement et spécifiquement à l'esthétique postmoderne de l'impureté, de l'éclatement, de l'émiettement, du désordre et du chaos¹²⁵

Ainsi, dans son élan moderne, la pratique du fragment pourrait s'observer à partir d'un contexte en morceaux. De ce contexte, l'écriture s'est faite témoin pour relayer le langage. L'admiration de la fragmentation est restée, non pas un fait fantaisiste, mais un besoin vital. Comme le précise Michel Collomb :

Autres temps, autres postures, nouveaux glissements : ni frontale, ni latérale, la représentation de la société relève davantage aujourd'hui d'une approche prismatique. Le référent social traverse des romans qui ne plus à le composer sous forme de tableaux, mais le laissent circuler dans son animation hétéroclite-un référent social sans société de référence, en quelque sorte. Objets, situations, lieux, mais aussi discours, parlures, signes et sigles constituent des instantanés de civilisation qui se superposent, interfèrent, se télescopent, dans des romans multipliant à l'identique les dénivelés narratifs¹²⁶

Le monde moderne disloqué n'a été que l'expression de l'éclatement des valeurs. Le fragmentaire, dans la modernité, ne se positionne pas comme une critique, même s'il s'agit d'une écriture, de signification plurielle. Il s'est positionné en tant qu'une scripturalité de « l'indicible », aux dires de Marie-Chantal Killeen. À l'en croire, « *L'écriture se lie toujours à une interrogation des limites, puisqu'elle fait inmanquablement ressurgir la difficulté, voire l'impossibilité de dire* »¹²⁷. Si l'impossibilité de dire s'est faite remarquer dans la modernité, c'est donc à juste titre que la pratique du fragment l'a relayée. Les propos de l'auteur d'*Essai sur l'indicible* révèlent que le fragmentaire se situe au-delà des limites, c'est-à-dire de la difficulté d'exprimer le mal ou les maux d'une époque marquée par des agissements autres que ceux qui relèvent de la morale. Finalement, on peut dire que « *l'écriture bute sur de l'innommable, il reste qu'elle seule permettra de le prendre en charge, en disant autrement, par la forme justement, ce qui paraît impossible*

¹²⁵ Damien Bédé et Moussa Coulibaly, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 15.

¹²⁶ Michel Collomb et Al, *L'Emprunte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier, Paul Valéry Montpellier III, 2005, p. 25-26.

¹²⁷ Marie-Chantal Killeen, *Essai sur l'indicible* Jabès, Duras, Blanchot, Vincennes, PUV, coll 'l'imaginaire du texte', 2004, p. 12.

»¹²⁸. De ce fait, le fragmentaire exprime la déchirure, la cassure, la frange. On pourrait parler « *d'un désastre* »¹²⁹. L'esthétique fragmentaire, comme une poétique du chaos, rime avec cette appellation Blanchotienne. Ainsi, parler du chaos du fragmentaire, c'est se référer tout de même à ce contexte. Nous ne souhaitons pas prendre la notion dans sa totalité comme mise en relief par l'auteur. Nous voulons singulièrement la circonscrire à un seul volet qui puisse nous permettre de faire suivre notre argumentaire aux confins du fragmentaire comme poétique du chaos. Autrement dit, il s'agit de préciser que l'écriture est la monstration d'un malheur social. Dans cet éclatement qui constitue la marque du fragmentaire, il n'est pas en dehors de ce vécu désastreux. Le fragmentaire serait, alors, une écriture de « résurrection », mieux une pratique de survivance. Il énonce le reste d'un ensemble qui aurait pu exister. Éric Hoppenot écrivait à cet effet que c'est « *une langue fantomatique qui a incorporé la voix des disparus. Le désastre est l'écriture où s'enfouissent comme dans une crypte les cendres de ceux qui restent sans sépulture. Littérature testimoniale et testamentaire, testamentaire parce que testimoniale* »¹³⁰. À cet effet, le fragmentaire est particulièrement significatif ; il montre l'éclat, l'horreur qui traverse nos sociétés. Exprimer et laisser des traces là où le langage s'est rompu à un certain moment donné, tel pourrait être le sacerdoce du fragmentaire. On pourrait signifier « *une sensation que l'horizon d'écriture est lié à un événement impensable, et que l'impensable en est l'événement même qui est ici la mort* »¹³¹. Il faudra retenir que c'est à travers une vision de l'écriture sur sa propre nécessité que le fragmentaire s'infiltré dans ce chaos social. Surtout, c'est eu égard de la mort et de certaines thématiques connexes, à savoir l'oubli, la solitude, le silence, le suicide, etc. Ces différentes préoccupations ne laissent pas la pratique scripturale en « sommeil ». De plus, quand l'intelligence humaine a du mal à se concrétiser, il ne reste plus que la fragmentation pour restituer le dialogue ou

¹²⁸ Marie-Chantal Killeen, *Essai sur l'indicible Jabès, Duras, Blanchot*, Vincennes, PUV, coll 'l'imaginaire du texte', 2004, p. 10.

¹²⁹ Pour faire référence à l'écriture du désastre de Maurice Blanchot.

¹³⁰ Éric Hoppenot, « L'écriture du désastre », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118 | 2014, p. 202.

¹³¹ Pierre Garrigues et Al, *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, pp. 7-8.

donner sens à la pensée. L'esthétique fragmentaire ouvre un horizon sur la question de l'existence. « *Autant de préoccupations qui rendent compte d'un rapport au monde ou à soi-même, rapport établi sur des propositions contradictoires et retirant au sujet tous ses points* »¹³² de repères. Le deuil se profile entre les lignes des auteurs qui la pratique. On peut, donc, appréhender l'écriture « *dans les récits de témoignage et dans la littérature des camps. Plutôt que d'une écriture de l'être qui caractériserait l'énoncé continu, le fragment[aire] dans le texte concentrationnaire est [...] une écriture du devenir* »¹³³. De ce constat, le fragmentaire est bien plus qu'un simple style d'écriture. Il convoie toute la pensée. Dans les profondeurs d'une écriture fragmentée, le récit réactualise les expériences d'une société en mouvement. Le fragmentaire témoigne de la dislocation du monde. Ainsi, les récits décloisonnés, déstructurés et éclatés ne sont que les transpositions textuelles. En somme, « *le fragment qui, plus qu'un style d'écriture, se révèle plutôt un mode d'être et de penser. Chaque fragment trouve le lecteur à qui il était adressé ; comme mouvement de la pensée qui s'interrompt avant d'avoir atteint sa fin, sa conclusion, il interpelle un lecteur qui récupère et poursuit ce mouvement, en suivant son propre chemin de pensée* »¹³⁴. L'éclatement du texte répond à une pensée qui est sa survie. Le texte fragmenté « *dont la fonction est d'amener le lecteur à élaborer de nouveaux trajets de circulation du sens* »¹³⁵ peut se percevoir à d'autres niveaux.

II/ LE DISCONTINU

Tout comme l'éclatement, le discontinu se présente en tant que forme du fragmentaire. À partir de cette forme, plusieurs figures sont perceptibles. Cela relève en quelque sorte de l'appréhension, de la pratique scripturale. C'est d'ailleurs ce que font remarquer les termes suivants : « *Le fragmentaire au sens où l'écriture serait par nature dans l'impossibilité d'atteindre une totalité, une unité et une*

¹³² Pierre Garrigues et Al, *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, pp. 7-8.

¹³³ Idem, p. 14.

¹³⁴ Ibidem, p. 56.

¹³⁵ Cécile Narjoux et Claire Stolz, *Fictions narratives du XXIème siècle/ Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*, 2014, op. cit, p. 18.

finitude »¹³⁶. Dès lors, nous essayerons d’orienter cette partie d’analyse par l’entremise de la discontinuité. Il semble utile de la présenter comme vectrice du fragmentaire au moyen de différents éléments perceptibles dans des textes dits fragmentés. D’une écriture du ciselage, « *le fragment n’est pas le signe d’un inachèvement d’une incomplétude. Le fragment est l’expression même de l’écriture, de ces écritures qui refusent l’idée de totalité, de ces écritures qui introduisent des brèches, des fêlures, des discontinuités, des ruptures, des écritures qui trouent le réel* »¹³⁷. Ainsi, le fragmentaire révèle la forme de l’écriture reposant sur la discontinuité. On pourrait donc situer la pratique aux contours de cet état. Si l’expression trouve une dimension exceptionnelle dans la pratique fragmentaire, c’est entre « *défaut, absence de continuité* », comme le souligne le Dictionnaire Littré. Le ton est donné en ce sens que le fragmentaire se présente par la mise en mal de la continuité. Le dictionnaire Larousse, quant à lui, le situe aux confins d’un « *manque de continuité dans le temps, interruption* »¹³⁸. La question du temps apparaît dans les lignes définitionnelles du dictionnaire. Cela dit, la discontinuité pourrait prendre une dimension plus singulière : le temporaire, l’instant, l’intermittence, le momentané. De ce fait, le fragmentaire, axé sur la discontinuité comme forme, s’appréhende dans l’instant. Cet aspect du fragmentaire pourrait servir pour mettre en relation la question du temps avec la fragmentation. Notre argumentaire susmentionné s’oriente à présenter la discontinuité en tant que forme fragmentaire. De plus, parler de l’esthétique fragmentaire, c’est découvrir la pratique dans le texte. La discontinuité serait le manque de liaison dans le texte. Il faut donc noter une « *une émergence d’intérêt pour la dislocation, la discontinuité* »¹³⁹ dans le texte.

Dans un texte, la discontinuité se présente à divers niveaux, mieux à diverses figures. Peter Schnyder soutient en ces termes que : « *Dans un [texte], la*

¹³⁶ Peter Schnyder, *De l’écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 71.

¹³⁷ Idem, p. 71.

¹³⁸ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/discontinuité> , site consulté le 29 Juillet 2020 à 01h52.

¹³⁹ Damien Bede et Moussa Coulibaly, *L’écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 19.

[discontinuité] peut être envisagée au moins à trois niveaux : au niveau de l'histoire, à celui du récit, et à celui de la représentation mentale du lecteur »¹⁴⁰. En parlant de l'histoire, il faut faire référence à la narration dans sa singularité. Le récit sera relatif à la forme de la narration, c'est-à-dire à la manière dont l'histoire est donnée. Par ailleurs, la représentation mentale du lecteur en est l'expérience de la lecture.

II.1/ Une opération du ciselage.

Au niveau de la narration, la discontinuité est de mise. Ainsi, le fragmentaire prend en compte le texte à partir de l'histoire qui est relatée, surtout à partir de ses constituants (l'instance narrative, le temps narratif, le personnage et l'espace). En témoignent les propos de Claude Cavallero qui qualifie l'impact de la fragmentation comme : « *une faille dans la manière de raconter, une impossibilité de narrer comme on pouvait le faire jadis en toute sérénité, selon une procédure privilégiant un écoulement logique du temps, une mise en scène socialisée de la spatialité, le dévoilement de personnages identifiables que le lecteur pouvait suivre dans les péripéties de leur parcours de vie* »¹⁴¹. Il faut noter que la discontinuité implique l'instance narrative vu qu'elle s'observe par une variation de la catégorie narrative. Ainsi, l'instance narrative repose sur une présence polyphonique, c'est-à-dire une pluralité de voix. Autrement dit, la discontinuité s'oriente sur le narrateur¹⁴² (qui parle dans le texte ?). Alors, le texte alliera plusieurs pôles à partir desquels la narration est donnée. La narration peut, dans ce cas, évoluer entre l'emploi assemblé de narrateurs hétérodiégétiques (ou intradiégétiques), extradiégétiques, homodiégétiques et autodiégétiques. La narration devient, en permanence, le lieu d'une plurivocalité qui se chevauchent. Marquée par la discontinuité, elle vacille. Continuellement, le point de vue du lecteur est changé en fonction du type de narrateur en charge de la narration. On peut parler d'une alternance des instances narratives. L'unicité de l'instance narrative est mise au profit d'une « désunion ».

¹⁴⁰ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 511.

¹⁴¹ Claude Cavallero, « Poétique de Le Clézio : fragments et fractales », in *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 126.

¹⁴² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Ces différentes représentations par l'énonciation polyphonique trahissent l'homogénéité narrative. Cet agencement de la narration par la multiplicité de l'instance narrative révèle la discontinuité comme « *authentique jubilation du fragmentaire* »¹⁴³.

Aussi, la discontinuité, en tant que forme de l'esthétique fragmentaire, peut s'observer sur la figure de la catégorie narrative, à savoir le temps. Il occupe tout comme les autres éléments une place de choix. En témoignent les propos de Gerard Genette : « *Le temps occupe une place importante dans l'architecture générale de la narration puisqu'elle définit son rythme et fixe la nature du discours* »¹⁴⁴. Il en résulte que l'agissement de la discontinuité sur cette instance n'est pas fortuit. Le fragmentaire ne se fixe pas. Il agit dans l'instant. De plus, il est sporadique et est marqué par de « petites frappes ». Le temps est pris dans les « tenailles » de la discontinuité. L'auteur des *Figures* en a montré un premier niveau qui peut intéresser. Ainsi, pour le critique, c'est à travers la mise en relation des temps de l'histoire et du récit que cet état discontinu se révèle. En effet, les relations entre le temps de l'histoire et le temps du récit engendrent des anachronies narratives dans le cadre du fragmentaire. L'ordre de la narration ne correspond pas à l'ordre chronologique de la fiction. Il y a une discordance entre l'ordre des événements de l'histoire et leur ordre dans le récit. Les événements apparaissent de façon décalée d'un point de vue temporel. De cette manière, on ne peut découvrir d'intrigue. L'histoire est prise dans un éternel recommencement. Finalement, on se retrouve devant un texte marqué dans un présent, dans un passé et dans l'avenir et, vice-versa. C'est d'ailleurs ce que soulignent les auteurs de *L'écriture fragmentaire dans les productions romanesques africaines contemporaines* en ces termes : « *On note donc une discontinuité dans la narration. Durant la lecture, on a le sentiment d'être loin d'une histoire qui s'engage, se fortifie et se développe suivant un harmonieux crescendo. L'écriture en « va » (saut dans l'avenir) et « vient » (retour dans le*

¹⁴³ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 99.

¹⁴⁴ Gérard Genette, *Figures III*, 1972, op. cit, p. 74.

*présent via le passé) déstructure à première vue ce texte »¹⁴⁵. Ces entrecroisements temporeux dans le texte engendrent de multiples « *analepses et prolepses* »¹⁴⁶ dans le texte. La discontinuité dessaisit toute temporalité à la narration. Une surabondance de temps apparaît dans la structure textuelle. Evidemment, c'est de ce décalage temporel que la discontinuité se manifeste sur le temps. Des rapports « d'antériorité, simultané et postériorité » naissent dans la narration et engendrent un récit alternativement régressif et anticipatif. Encore, la discontinuité peut-elle s'appréhender sur le temps sous un autre angle, celui du temps de l'écriture. La figure fragmentaire impose un temps de l'écriture qui passe par l'expérience. Ainsi, l'écriture devient une expérience. La discontinuité soumet l'écriture à une expérience de l'impossible. En témoignent les auteures d'*Essai sur l'indicible* : « *Ce constat décalage du temps, ainsi que sa fatalité récursive, nous rappellent qu'il n'existe aucun point stable susceptible d'ancrer le texte dans un présent ou une présence. Il n'y a pas de signifiant transcendantal qui puisse mettre fin à l'indéfini et, par la même, un terme définitif au récit* »¹⁴⁷. Une complication temporelle dans le projet d'écriture voit incessamment le jour. Il s'agit d'une expérience temporelle bien au-delà de notre quotidien. L'écriture ne cesse de s'écouler avec tant d'événements qui s'accumulent. Surtout, elle tangue entre un ressassement du passé et de l'avenir. Le récit reste marqué par cet éternel retour. Comme Maurice Blanchot l'indique, l'écriture passe par un « *temps de l'absence de temps* »¹⁴⁸. On comprend aisément que l'écriture qui essayait « d'épouser le plus fidèlement possible la succession des événements » est soumise à l'interruption. Cela modifie considérablement la façon d'écrire. Le fréquent retour de l'écriture devient logique : revenir et recommencer sans fin. En effet, la discontinuité s'impose au temps par l'impossibilité d'un futur qui ne peut arriver. Une situation d'attente naît au contact du texte. Le fragmentaire devient « *la possibilité de l'impossibilité* » : *il est possible d'écrire à condition que cela ne conduise qu'à la reconnaissance d'une**

¹⁴⁵ Damien Bede et Moussa Coulibaly, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 108.

¹⁴⁶ Gérard Genette, *Figures III*, 1972, op. cit, p. 118.

¹⁴⁷ Marie-Chantal Killeen, *Essai sur l'indicible Jabès, Duras, Blanchot*, 2004, op. cit, p. 133.

¹⁴⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 26.

impossibilité d'écrire »¹⁴⁹. Dans la reconnaissance de l'impossibilité d'écrire, c'est un rapport à l'avenir qui s'établit. Ainsi, l'écriture présente au lecteur ce rapport. Elle « *n'est pas destinée à obtenir la réalisation de ce qu'il attend, mais à laisser s'écarter par la seule attente toutes les choses réalisables* »¹⁵⁰. Cela augure le fragmentaire « *à une rhétorique de l'atemporalité où tout est désintégration dans un au-delà de la continuité* »¹⁵¹. Par le fragmentaire, on tente de montrer la dispersion qui caractérise la conscience à travers ces embarras, les images malheureuses, les courts-circuits qui s'étalent. Par la discontinuité sur le temps, le fragmentaire crée sa propre forme temporelle ou captation du temps. Selon Éric Hoppenot, la fragmentation comme projet littéraire est liée à une certaine représentation du temps :

C'est peut-être en ligaturant le fragmentaire à la question du temps que le fragment peut justement se définir en dehors de toute continuité. Le fragment ouvre la parole à une autre temporalité, qui déroge à la loi de la continuité ; qu'elle soit discursive ou narrative ; dans l'exigence fragmentaire, le temps se ramasse sur lui-même¹⁵²

Pour l'auteur, le fragmentaire se refuse d'être le lieu où se consignerait une pensée absolue. Un éclatement du temps s'affiche par cette manifestation du temps de l'écriture. L'écriture devient une chaîne dans laquelle le temps se reprend dans une esthétique du discontinu dans le continu. Toutefois, il ne faudrait pas considérer cette situation comme une lassitude du fragmentaire. Car, « *le fragment s'affirme comme l'expression du principe différentiel des choses, autrement dit comme variation rendant compte, non de la continuité, mais de la discontinuité du processus d'écriture* »¹⁵³. La discontinuité comme forme du fragmentaire sera abordée au niveau du personnage.

À ce niveau, nous essayerons dans notre argumentaire de montrer comment la discontinuité passe par une stratégie de la circonlocution ou d'un détour pour

¹⁴⁹ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 73.

¹⁵⁰ Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2000 [1962], p. 36.

¹⁵¹ Éric Hoppenot, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : 'le temps de l'absence de temps' », in *L'écriture fragmentaire Théories et pratiques*, 2002, op. cit, p. 115.

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 78.

mettre en relief la « mort du sujet ». En effet, dans le texte dit fragmentaire, il est possible d'apercevoir cet état du sujet. Aussi sera-t-il important de signifier qu'en parlant de sujet, la référence est faite au personnage. La discontinuité présentera alors l'instabilité, la désintégration, la régression de celui-ci. Certains textes fragmentés sont marqués dans leur évolution par ce constat. Le personnage comme centre de la narration passe par un « procès » dans le texte marqué par le fragmentaire. De ce procès, Peter Schnyder soutient que « *ce mouvement donne [...] une tension particulière. Le mode de composition et d'écriture ne suit pas une trajectoire, mais remet à chaque fois en question ce qui pouvait apparaître auparavant comme le centre* »¹⁵⁴. Le mouvement de la discontinuité a finalement créé une tension, celle qui née sur les socles du personnage. On découvre donc une mise en question. La discontinuité dévoile la crise de la signifiante que traverse généralement le sujet. Libéré dans une société du consumérisme et débordé de sollicitations, d'exigences et d'adaptations permanentes, le sujet s'identifie par la marque de la discontinuité. Les analyses de Gilles Lipovetsky conviennent le mieux pour aborder la question. Il présente la postmodernité comme l'époque de l'« *art de la glisse* »¹⁵⁵. Selon lui, le développement de l'offre qui stimule le désir de consommation met en place un « procès de personnalisation » définissant l'individualisme contemporain. De ce fait, le libéralisme dans lequel baigne le sujet ouvre à sa fragmentation, tant sur le plan physique que psychique. Le fragmentaire, de facto, s'inscrit dans une présentation d'une question qui est inscrite dans l'évolution sociale. L'accent de la discontinuité sur le personnage, comme signifié, peut apparaître sur le psychisme ou le physique du personnage. En outre, cette situation peut s'étendre jusqu'à l'affirmation de l'anonymat. Parlant du psychisme, le personnage se trouve pris dans l'étau des troubles mentaux. Encore qu'ils ne représentent pas forcément le seul élément qui justifie une discontinuité sur le personnage. Il peut avoir également un déraisonnement et une incessante affirmation de soi. Il ploie constamment sous le poids d'une désintégration

¹⁵⁴ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 100.

¹⁵⁵ Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide, Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, coll. Folio essais, 1993, p. 20.

psychique. Le sujet traverse une phase d'accomplissement qui passe par une inintelligibilité et une irrationnelle tendance. De là, se lit une certaine discontinuité qui trouve sa flexibilité dans une déréalisation ironique du personnage. Elle relève à l'infinie la diversité des états d'âme du sujet. De plus, c'est un avatar irraisonnable et presque immoral. Ce sujet n'est ni critique, ni vigilant, ni solide psychologiquement. Pris dans un étau d'éclosion de l'esthétique, le sujet ne fait plus la part des choses. L'impératif pour lui, c'est la manifestation de l'artificiel. Il baigne presque dans un monde « flottant ». Sous l'effet de la discontinuité, les caractéristiques présentées ne préfigurent pas la totalité des caractéristiques psychologiques que présente le personnage. Toutefois, d'un point de vue psychologique, « *ce dernier est comme un résidu, une espèce métamorphosée, avec un visage décomposé* »¹⁵⁶. En dehors de ces caractéristiques, le sujet reste marqué par un véritable détachement. Il n'est attaché à aucune rencontre. Ses rencontres sont brèves, éphémères. Les relations passent par une instabilité. Elles sont ancrées dans l'instant. Le sujet partage que des relations émotives et des affects. Il n'y a pas besoin, pour lui, d'avoir un accord sur le but ou sur la finalité de ses relations. L'important est de jouir ensemble dans l'instant du moment. Ce nouveau mode de vie affecte même ses ambitions sentimentales. Le sujet est désenchanté sentimentalement et donc se vide. Ainsi, naît un fractionnement, voire une dissolution des formes familiales. Toute cette liquéfaction de la vie du personnage est fonction de la construction des simulacres. Dans sa prise en compte du personnage, la discontinuité soumet une autre orientation du sujet. Dès lors, un autre sens est donné dans l'approche du personnage : « *le texte « recapitalise les voies/brèches ouvertes par plusieurs expériences littéraires de l'écriture fragmentaire dans les récits brefs : dans [...] la discontinuité* »¹⁵⁷. Bien plus, la discontinuité, se situant au niveau du personnage, allie sa constitution à d'autres marques. On peut alors voir un sujet affolé qui a du mal à se construire en profondeur. C'est d'ailleurs ce que traduit cette rareté textuelle. Le fragmentaire

¹⁵⁶ Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996, pp. 51-52.

¹⁵⁷ Damien Bede et Moussa Coulibaly, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 19.

montre ce reflet languissant de la lassitude de l'être. La pensée en bribes, en tant que telle, tient à présenter l'impuissance d'un sujet enfermé presque étranglé. Cette désintégration psychique du sujet est aussi un virement vers un état psychologique où les rêves refont constamment surface. Le sujet développe ainsi une perte de sa personnalité. Freud montre le rêve comme « *la voie royale de connaissance de l'inconscient* »¹⁵⁸. À en croire le chercheur, le fait que tout sujet rêve est une preuve de l'existence d'un inconscient. L'analyse du rêve participe de la découverte des mécanismes de symbolisme du psychisme et des mécanismes de déformations de la censure. Le rêve sert donc à déchiffrer en ce sens qu'il est la satisfaction déguisée d'un désir inconscient. Le rêve devient pour le sujet une autre réalisation de l'inaccompli, c'est-à-dire une prédilection de l'instantané. Ainsi, son épanouissement personnel passe par l'instant. Les conditions existentielles liées à la soumission des consciences affectent substantiellement sa manière d'être. Alors, il se produit chez le sujet un excès dans l'inexistence. Au-delà de cette recreation de l'artifice par le rêve, de nouveaux profils psychologiques et de nouvelles pathologies telles que les troubles mentaux apparaissent chez le sujet. En proie à ces actes manqués, il s'actualise foncièrement par une perméabilité. Cette perméabilité aboutit à un obscurcissement et une désorientation qui devient « *l'une des lignes de repli les plus sollicitées par les époques en mal de certitudes* »¹⁵⁹. La discontinuité comme forme du fragmentaire traduit ainsi les questions du présent. À travers cette désintégration du personnage, le fragmentaire s'actualise également comme une écriture qui « *adopte les modes et les mœurs* »¹⁶⁰ de son temps. Dans le texte fragmenté, la discontinuité au niveau du personnage s'affirme par la diffraction de ce qui semble être une attraction. La présence du personnage dans un récit depuis belle lurette est restée un pôle d'attraction autour duquel le roman à véritablement évolué. Mais, cette notion semble « périmée ». Figure du héros « hier », il ne porte plus un sens clairement identifiable. Le lecteur ne peut plus s'identifier

¹⁵⁸ Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1966, p. 38.

¹⁵⁹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 251.

¹⁶⁰ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 299.

à lui. Ces différentes caractéristiques présentées libèrent toute la manifestation de la discontinuité sur le sujet. À partir de ces différentes manifestations, on peut donc découvrir une pratique scripturale dont les relents s'alternent autour du personnage. Ainsi, on présente des signes qui puissent permettre à un lecteur de reconnaître le texte fragmenté, bien que celui-ci reste tout de même une « *nébuleuse* » de sens. Par ailleurs, la discontinuité peut se justifier de plusieurs manières et sur plusieurs instances dans le texte fragmenté. Comme le souligne Maryse Roussel-Meyer « [...] le choix de la composition en fragments produit de la vitesse : le lecteur n'a aucune possibilité de s'habituer à un registre : déjà, le récit bifurque et change de ton comme le langage qui réinvente le monde décrit »¹⁶¹. Finalement, la vitesse qui caractérise le fragmentaire ne laisse point une appréhension statique. Aussi le registre dans lequel s'inscrit l'esthétique scripturale se joue-t-il sur plusieurs éléments qui se veulent disparates, voire infinis. Pour reprendre les propos de la critique, le récit fragmentaire « *bifurque* » pour atteindre l'espace, une autre catégorie narrative. De ce point de vue, c'est la notion de l'espace qui requiert notre attention. Le fragmentaire prend en compte la notion, surtout par la discontinuité que nous présentons comme forme marquante dans notre analyse.

L'espace est également pris en compte par la discontinuité. Il ne peut plus relever de l'homogénéité. En effet, dans les agissements du fragmentaire, l'espace est bien souvent impacté par une forte « *atomisation* »¹⁶². Une poétique qui impose de reconstruire l'espace. Ainsi, un excès de détails se montre dans une description géométrique de l'espace. L'espace devient comme un lieu géométrique des points d'absorption de multiples côtés qui s'y perdent. On observe une délocalisation de la narration en divers lieux et endroits. Dans le texte, on peut constater une prolifération des indications à caractère géométrique, notamment celles qui se réfèrent au lieu. Cette variabilité géométrique ouvre au caractère énigmatique de l'écriture. L'importance accordée à une telle vision géométrique de l'espace, loin de « tuer le récit », inaugure au contraire une nouvelle ère fictionnelle. Le

¹⁶¹ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 307.

¹⁶² Sélom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n°75, 2004, p. 92. <https://doi.org/10.7202/010785ar>, article consulté le 18 Mars 2020 à 17h30.

fragmentaire en est la matrice. Il devient, ici, une écriture de l'exterritorialité. Comme le dit Peter Schnyder, l'écriture fragmentaire « *déplace, ouvre, décale les espaces* »¹⁶³ car, rien n'est préalablement programmé, tout est incertain. Il faut créer l'espace. Tout doit être déchiffrement et non reproduction de l'espace. La discontinuité devient un meilleur moyen de se référer à un contexte précis d'émiettement dans le récit. L'écriture crée un univers instable et mutable, distant du principe de stabilité qui pouvait régir le texte. La discontinuité est une forme fragmentaire qui fonctionne en tant que figure structurelle. Elle constitue l'un des éléments générateurs de la fragmentation. Celle-ci déploie la fiction à travers plusieurs lieux. Elle favorise une spatialité distribuée. Cela permet d'échapper à la fixation de l'espace. Le fragmentaire devient un moyen de résister à une certaine écriture qui a tendance à se figer en un vase clos. Il arrive que le texte passe par des raccourcis ou détours inattendus. Constamment, l'espace est soit « géométrisé », soit modifié par des changements multiples. Le texte, en évoquant l'espace, peut procéder par la destruction du schéma ou de l'idée de départ. Parfois, le texte inaugure tout le mécanisme de construction-déconstruction de l'espace. La discontinuité participe à une déréalisation référentielle à travers des ramifications, des bifurcations et, contredit la linéarité fictionnelle dans une trahison de la structure spatiale qui devient « *archipélique* »¹⁶⁴. À partir de l'observation faite de cette analyse, il ressort que toutes ces « traces » dans le texte fragmenté sont significatives dans l'approche du fragmentaire. Toutefois, nous l'avions signalé au début de cet argumentaire, le fragmentaire n'est pas une pratique scripturale définie. Il ne repose pas sur des canons esthétiques prédéfinis. Ainsi, les différentes caractéristiques citées à propos des différentes catégories narratives en sont quelques-unes. Car, « *au-delà de l'innovation d'une nouvelle forme, l'écriture fragmentaire est une écriture plurielle, une écriture dans laquelle 'tout est possible'* »

¹⁶³ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 97.

¹⁶⁴ C'est nous qui mentionnons pour traduire l'état de l'espace. Un espace « archipélique » serait donc, un espace qui se résume en une composition d'îlots. Ainsi, l'espace traversé par le fragmentaire est une composition soient de micro-espaces, soient d'espaces différemment constitués. Encore que l'espace ne relève pas d'une homogénéité.

comme une nécessité pour dégager un espace de langage en tant qu'esthétique correspondant à un temps autre »¹⁶⁵.

D'ailleurs, de ce caractère pluriel, on peut orienter notre argumentaire vers un autre horizon qui est la manière dont l'histoire est donnée. Il existe plusieurs modalités à ce niveau. Aussi voulons-nous brièvement porter notre argumentaire sur deux modalités que sont l'interruption du récit par l'existence d'une multiplicité de lignes d'histoire et l'interruption du récit par des discours. Ces différentes modalités dans un texte sont vectrices de fragmentation. De cette manière, ils favorisent la discontinuité dans le récit. Ainsi, il peut exister un texte fait de plusieurs histoires, c'est-à-dire le texte fragmenté agence une difformité autour de l'histoire principale. Cela peut être une orientation pour situer le fragmentaire. Le texte est traversé par plusieurs lignes narratives, parfois indépendantes. On peut désormais situer le texte par une composition comme un puzzle. La trame narrative est concassée. En effet, autour du sujet principal présenté par le texte, se greffe d'autres sujets. Ainsi, les sujets autres se disséminent dans le sujet principal. De ces différentes techniques de concassement ou de greffage, on parlerait finalement de digression narrative. De la sorte, l'écrivain, « *s'autorise de nouveaux modes d'agencement du système narratif. Désormais, on peut le dire, la narration se déroule selon la seule exigence d'une liberté d'écriture, forcément, fortement individualisée* »¹⁶⁶. La narration rime avec épuisement. Toutefois, ce n'est pas un effacement de celle-ci, car de cette fantaisie dilatoire, le texte se veut le lieu de la réalisation diffractée de la société. La discontinuité qui traverse donc la narration en est l'écho. Le réel lui-même, on le sait, est perforé de nombre d'intrusions. Ces intrusions sont disparates. La discontinuité vient ébranler le monument de l'intrigue unitaire. En ce qui concerne l'interruption du récit par des discours, nous voulons présenter le texte fragmenté comme le lieu de l'intrusion des discours non-narratifs. À partir de ces catégories réflexives ou théoriques, le récit devient un discours autre qui est général et atemporel. Cette possibilité offre une dynamique discontinue du

¹⁶⁵ Damien Bédé et Moussa Coulibaly, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 10.

¹⁶⁶ Idem, p. 21.

récit. Le tissu fictionnel est dénucléarisé, voire mutilé. Il est nourri de tous ces miroirs qui créent des réajustements, des hésitations, des surcharges plutôt qu'une logique fictionnelle suivie. Toute cette hybridité fictionnelle, comme le souligne Susini-Anastopoulos, révèle un « *[texte] de dissémination* »¹⁶⁷. Une pratique qui occasionne le miroitement, la diffraction, la réduplication dans le récit. Ainsi, de nos jours, les « *ramifications textuelles des œuvres romanesques, tout en s'affichant fictives, nous renvoient fréquemment à l'histoire, à l'éventail des connaissances et à la mémoire collective* »¹⁶⁸. Autrement dit, c'est un texte où s'emploient de constants discours (philosophique, religieux, médical, etc.). Le fragmentaire devient alors un art de l'ouverture à travers l'interdiscursivité. L'originalité de l'écriture « *réside dans le fait que l'auteur lance un clin d'œil [littéraire à d'autres domaines]. Comme au jeu de puzzle, [ce joli clin] d'œil est fait à la littérature mondiale* »¹⁶⁹. En fait, l'armature du récit, telle que présentée, sous-tend que l'auteur a pour ambition que le texte soit reconstitué. A partir de la discontinuité qui émerge en tant que forme fragmentaire,

on peut approcher le sens de cette composition de l'œuvre en morceaux : celle-ci expérimente toutes les postures formelles du fragmentaire : déchirures ou brisures de textes qui annulent en grande partie le temps chronologique du récit, enchâssement de récits dans un texte premier, choix d'inventaires, de répertoires et de généalogies qui s'incrument dans un journal de voyage¹⁷⁰

Il est évident que le fragmentaire déroge à l'idée de linéarité, de clôture ou même à « *des savoirs préconçus. En suivant une finalité [transgressive] ou subversive, il rompt avec* »¹⁷¹ la fermeture du récit à ses propres frontières. Nul doute, sur le plan esthétique, cette discontinuité ou brisure génère *le plaisir du texte*. Ce plaisir se ressent « *non comme un délassement, mais comme un passage incongru-dissocié d'un autre langage, comme l'exercice d'une physiologie différente* »¹⁷². On peut ainsi dire que le texte fragmenté ne se donne pas aisément. Toutefois, ce jeu

¹⁶⁷ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 122.

¹⁶⁸ <http://dspace.univ-tlemcen.dz> (consulté le 04 Décembre 2021 à 9h34).

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 322.

¹⁷¹ <http://dspace.univ-tlemcen.dz> (consulté le 04 Décembre 2021 à 9h34).

¹⁷² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, 1973, op. cit, p. 49.

discursif se présente en tant que sollicitation du lecteur. Ainsi, « *sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique sont souvent convoqués ensemble pour qu'il puisse satisfaire à la lecture dispersée* »¹⁷³, bien plus, soumise au côtoiement des discours qui environnent l'auteur dans son quotidien. Dans cette perspective, l'on convoque toute la littérature, comme le mentionnent les auteurs de *La littérature au présent*, « *il y a plusieurs façons, pour la littérature, d'être de son temps : l'une se saisit des questions qui travaillent le présent ; une autre en adopte les modes et les mœurs. La littérature n'est pas indifférente à cette seconde manière, même si, comme on se l'imagine volontiers, la première la concerne plus vivement* »¹⁷⁴. Cette mise à jour de la littérature est faite de façon générale. Singulièrement, le fragmentaire soumet le lecteur dans l'expérience qui est la sienne.

II.2/ La représentation mentale du lecteur.

La lecture d'un texte fragmenté passe également par une détermination de l'expérience mentale du lecteur. Ainsi, s'aventurer sur les « pistes » du fragmentaire c'est s'attendre à des secousses non des moindres dans une discontinuité de la lecture. Tout au long de cette fin de partie, Nous essayerons alors de porter notre regard sur la manière dont la fragmentation du récit participe de la représentation mentale du lecteur. Comme le souligne Maryse Roussel-Meyer dans son ouvrage *La fragmentation dans le roman*, : « *l'ironie de l'écriture fragmentaire propose une relation : elle va à la rencontre du lecteur* »¹⁷⁵. Ce discours, révèle l'objectif de l'auteur, celui d'une mise en place d'une relation avec son lecteur. À la vérité, cela relève de certaines possibilités. L'écrivain partage des compétences entre lui et son lecteur. Manifestement, le texte crée la surprise, laisse une ouverture au jeu et à l'interprétation multiple. De fait, de toutes ces possibilités qui créent les brisures ou coupures dans le texte, il y'a une recherche, celle de l'inattendu. Le texte fragmenté met en place « *l'insolite, l'hyperbolique* »¹⁷⁶. La surprise et le choc sont des états

¹⁷³ <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00574592> (consulté le 07 Janvier 2021 à 19h15).

¹⁷⁴ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 299.

¹⁷⁵ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 328.

¹⁷⁶ Idem, p. 329.

qu'il convoie. Le récit pourrait se dérouler à partir des circonstances imprévues. Il n'est pas mûri, encore moins organisé à l'avance. L'initiative revient ainsi au hasard. Aussi la logique d'enchaînement des actions est-elle parfois mobilisée par le principe du hasard. Les actions ne sont pas provoquées par une loi de l'enchaînement causal. L'inattendue et l'imprévisible sont les tournures pertinentes. La digression est utilisée à des fins qui augurent la pratique de la discontinuité dans le texte. En témoignent les termes suivants : « *Ces digressions ne sont donc pas, [...] étrangères au cours du récit. Elles sont même ce qu'il comporte de plus essentiel, puisqu'elles servent à nous rappeler que l'approche d[u] [texte] doit se faire par une écriture oblique qui emprunte les voies du détour, de l'erreur, de la digression et de l'analogie* »¹⁷⁷. Face à ce détour, le lecteur devrait, de ce fait, faire face à des intrusions de fragments hétérogènes, des explications, des commentaires, etc. Le lecteur fait face à un spectacle, celui de la brisure du chronique. Cela dit : « *Choisir d'insérer sans cesse des fragments hétérogènes dans la chronique [...], c'est vouloir faire le spectacle d'une discontinuité, d'une mort du texte romanesque qui se lit dans l'intervalle* »¹⁷⁸. La digression favorise des déviations et des variations de sujets. Le sens devient pluriel dans le texte. La lecture du texte romanesque s'oriente vers une certaine capacité ou connaissance. Ainsi, il fait face à une nouvelle manière d'appréhender le texte qui s'offre à lui ; c'est un lecteur qui adoptera de nouvelles attitudes face au texte. Car, l'hétérogénéité qui englobe tout le tissu textuel en est cette finalité. C'est sans doute cette nouvelle perspective que traduit la lecture du texte fragmenté : un texte qui impose « un message à décoder, une énigme à résoudre. Encore, ce nouveau langage du texte se distingue-t-il par un langage nébuleux. Alors, le fragmentaire est une possibilité pour le romancier de travailler le contenu du texte de manière à susciter l'intérêt chez le lecteur. L'horizon d'attente du lecteur est brouillé. Le récit est conditionné par la forme qui le détermine. Le lecteur doit désormais fournir un travail en épaisseur. Ainsi, il doit exclure toute succession et déroulement traditionnel de sa lecture. La lecture ne s'offre plus par l'achèvement ou la fermeture sur soi. Cette discontinuité qui

¹⁷⁷ Marie-Chantal Killeen, *Essai sur l'indicible Jabès, Duras, Blanchot*, 2004, op. cit, p. 131.

¹⁷⁸ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 331.

s'impose dans le texte est une possibilité pour l'auteur d'interpeller le lecteur, tel que nous le signifions. Dorénavant, il doit participer à la création de l'œuvre, voire même du monde et de sa propre vie. Cette recherche du nouveau lecteur est en elle-même une constante recherche de signifiés possibles dans le texte. Le lecteur devient le « tisserand » ayant en mains l'étoffe de l'écriture pour une recherche du sens. Le lecteur doit replonger dans un savoir indéniable. On penserait que la sollicitation du lecteur serait un manque de compétence de la part de l'auteur. Loin de là, la quête de l'esthétique fragmentaire se soustrait à cette appréhension. C'est ce que notent certains praticiens du fragment : « *Ce constat ne veut cependant pas dire qu'il n'y a pas chez ces auteurs une volonté de composition. La forme disparate, hétérogène des textes n'est pas la conséquence d'un manque de rigueur ou de leur impuissance à écrire un roman « bien composé »*¹⁷⁹. On pourrait lire entre ces lignes une volonté manifeste de composition du texte. En effet, le texte fragmenté cherche d'ailleurs à combler un manque, c'est-à-dire des lacunes chez le lecteur. L'idée de bonne composition serait relative à notre sens. De fort belle manière, composer un texte dans le cas du fragmentaire, c'est prendre tout de même en compte l'un des principes fédérateurs de la pratique : « briser ». Le fragmentaire impose « *une lecture tendant à considérer le texte comme une mosaïque à la clôture très artificielle* »¹⁸⁰. De la clôture artificielle, on note que l'écriture ouvre sur plusieurs possibilités. De plus, « *tous ces procédés narratifs et scripturaux avec lesquels [l'auteur] joue d'une façon aguerrie mettent à jour une fragmentation à entrées multiples, ou si l'on préfère à échelle variable* »¹⁸¹.

Assemblage hétéroclite conçu par la fragmentation, le texte est ainsi construit de façon désordonnée et dispersée. L'esthétique fragmentaire officie une métamorphose de la forme romanesque. Un lieu où se rencontrent plusieurs niveaux de la fragmentation. De la pratique du fragment nombre de dispositifs se côtoient et s'entremêlent ; c'est « *une opération intellectuelle, artistique, une aventure*

¹⁷⁹ Damien Bédé et Moussa Coulibaly, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, pp. 111-112.

¹⁸⁰ Idem, p. 99.

¹⁸¹ Claude Cavallero, « Poétique de Le Clézio : fragments et fractals », in *L'Écriture fragmentaire*, 2014, op. cit, p. 129.

esthétique sous-tendue par [...] la quête obsessionnelle de formes libres et de nouveaux modes de raconter, qui accroissent les jeux de l'écriture »¹⁸². La pratique fragmentaire s'inscrit dans une recherche sur les formes libres pour réorienter la manière de raconter.

En définitive, dans la perspective de la présentation de l'esthétique fragmentaire, ce chapitre révèle quelques caractéristiques de l'écriture. Des traits marquants de la pratique fragmentaire seront évoqués en permanence. Le fragmentaire ne cesse de surprendre. Il se présente sous plusieurs angles qui favorisent sa compréhension. Notre argumentaire a essayé de le situer autour de « l'aération et du ciselage ». Aussi ces gestes modernes, signalés par Françoise Susini-Anastopoulos, situent-ils plus ou moins sur l'écriture en question. Parler d'aération, c'est situer dans notre argumentaire le blanc typographique et la présentation du chaos comme poétique. Le ciselage, quant à lui, situe la discontinuité sur les catégories narratives. Encore qu'elle nous a donné de montrer le fragmentaire par la représentation mentale du lecteur. Tous ces différents points participent en quelque sorte du fragmentaire. Ils montrent ainsi quelques signes perceptibles, comme signifié d'une écriture dont les contours restent indéfinis. C'est donc à partir de la pratique du fragmentaire chez chaque auteur qu'il faudra cerner certainement tout ce glissement. Le fragmentaire se manifeste dans plusieurs œuvres contemporaines décisives précisément la dissémination de la poétique dans la littérature narrative contemporaine.

¹⁸² Damien Bédé et Moussa Coulibaly, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 39.

CHAPITRE III : LE FRAGMENTAIRE DANS LES ŒUVRES

L'appréhension du fragmentaire semble prendre en compte une kyrielle de formes et figures qui pourraient définir la pratique. Ainsi, une constatation générale révèle des difficultés ou des différences dans l'approche de l'esthétique. Cette tension nous donne de situer la pratique du fragmentaire en dehors des catégories usuelles de la notion. C'est bien au-delà de ces réalités formelle, figurale et définitionnelle qu'il s'agira de l'orienter. Le fragmentaire se présente au mieux sous l'angle du sens. Encore que la question du sens soit bien relative. Chaque praticien en a développé des manifestations susceptibles de cerner l'esthétique scripturale avec les différents enjeux qu'elle met en exergue. Si les siècles antérieurs ont vu dans ses premiers pas, le XX^{ème} siècle, quant à lui, en a observé une théorisation et une pratique croissante. Dans la continuité du siècle cité, tantôt le XXI^{ème} peu à peu s'illustre dans cette dynamique avec d'autres réalités. Les deux premières décennies de ce siècle voient une apparition ou une suite du fragmentaire. Une « exigence fragmentaire » est évidemment manifeste. C'est ainsi que plusieurs œuvres romanesques contemporaines en font mention dans leur agencement. La forte recrudescence de la pratique fragmentaire depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle jusqu'à nos jours a fortement affecté la production romanesque et l'organisation des savoirs. Ce constat alimente et justifie notre lecture du roman français à la lumière du fragmentaire.

Notre contribution dans cette partie s'intéresse particulièrement au rapport du fragmentaire et de l'écriture de certains romanciers français du XXI^{ème} siècle. Tout en estimant que leur écriture relève du fragmentaire, il faudra se demander de quelle manière. L'objet de cette étude est de présenter, à travers quelques exemples, les divers traits qui semblent pertinents par lesquels le fragmentaire s'impose comme un mode opératoire dans notre corpus. Aussi serait-il intéressant, à ce niveau de notre analyse, d'assembler ces éléments au risque de plonger dans la manifestation de ceux-ci. La présentation de ces éléments représentatifs ne se fera pas par un ordre chronologique, ni même par un ordre de pertinence. L'ensemble du corpus se justifie d'un point de vue fragmentaire avec l'ensemble de ces marques dans un équilibre presque chez chaque auteur. Cela se fera par un argumentaire

d'ensemble. Surtout, il sera scindé en deux axes argumentatifs : d'abord aérer et ciseler, puis collectionner et combiner dans le genre.

I/ AÉRER ET CISELER

Ici, il est question de montrer que le roman devient le lieu d'une aération et du ciselage. Ces deux verbes (aérer et ciseler) sont mentionnés pour faire référence aux gestes modernes du fragmentaire annoncés par Françoise Susini-Anastopoulos. Ils serviront de maillon essentiel dans cette partie d'analyse. De plus, ils permettront de présenter le roman dans certaines assises que nous trouvons manifestes. Les romans étudiés en sont le terrain fertile. Ce sont, entre autres, la forme du récit, la narration, la mise en abyme, la phrase et la ponctuation. Comme précisé, le corpus évolue dans la dynamique du fragmentaire par ces éléments singuliers.

I.1/ Le récit et la narration

À ce niveau, le fragmentaire s'observe dans le corpus par le biais de certains traits qui pullulent le long de la progression du récit et, singulièrement dans la narration. Autrement dit, nous présenterons le récit sous son angle composite, tout comme la narration. Parlant du récit, nous le situons comme un ensemble de micro-récits. La narration, quant à elle, se montrera par les catégories narratives.

D'une mise en place de l'informe, il serait utile de parler dans la composition des textes qui forgent le corpus. En effet, chaque roman, dans sa singularité, nous donne d'observer cet état. On assiste à une construction hétérogène du récit chez chaque auteur. En d'autres termes, leurs textes se présentent dans un mode de micro-récits. Si *Fuir*, le roman de Jean-Philippe Toussaint, se présente par trois grandes parties, c'est bien le lieu d'une intégration de micro-récits autour d'une histoire amoureuse. De cette histoire amoureuse qui se lit et se délit au fil de l'évolution, l'auteur nous fait voyager d'un train à une course à moto. Ce n'est pas Jean Echenoz qui dans *Envoyée spéciale* montrera le contraire. Son texte évolue dans la dynamique de la construction de l'informe. D'un roman dont le centre est la déchéance sentimentale du personnage Lou Tausk, des micro-récits se rattachent pour donner sens à un texte inscrit finalement dans du cosmopolite. La première

partie de l'œuvre compte quatorze (14) sous-parties. La deuxième partie de l'ouvrage comprend onze (11) sous-parties. En ce qui concerne la troisième partie, elle est le jeu de dix-sept (17) sous-parties. Ainsi peut-on déjà observer qu'il s'agit pour les auteurs d'aérer le tissu textuel. Surtout, ils cisèlent ce tissu pour faire jaillir le sens. L'objectif recherché relève de « *la fabrique de l'informe* »¹⁸³. Pour comprendre cette conception de la fabrique de l'informe, c'est dans les lignes du *Plaisir du texte* que notre regard doit être porté. Alors, Roland Barthes montre comment l'acte d'écrire peut procurer à l'écrivain une jouissance d'ordre esthétique capable de conduire au délire de la forme, car l'écriture est le lieu où se déplie l'expérience profonde de la liberté. Selom Komlan Gbanou, à partir de cette observation de l'acte d'écrire de certains romanciers africains postmodernes¹⁸⁴, évoqua la stratégie de la fabrique de l'informe. Fort de ce constat, notons qu'il s'agit d'une fabrication du texte par une diffraction de celui-ci. Le fragmentaire s'inscrit dans une expérience profonde de la liberté. Les auteurs situent leurs textes aux confins du délire de la forme. L'idée étant commune par l'esthétique fragmentaire, le texte de Philippe Claudel n'en demeure pas moins. Son texte *L'Enquête* porte bien évidemment sur la thématique de l'enquête à propos travail en entreprise. Il est réalisé en quarante-deux (42) sous-parties. Ces différentes sous-parties se rassemblent en trois (03) grandes parties ; ce qui pourrait orienter le texte dans une dynamique théâtrale, c'est-à-dire dans une scène qui part de la présentation des péripéties et d'un dénouement. Une posture est estimée dans la pratique. Comme le souligne Damien Bédé : « *cette posture qu'adopte [ces auteurs] amène à observer que [leurs textes] se situe[nt] en dehors des normes qui définissent [le genre romanesque]. Ses récits brefs se distinguent par leur hybridité et l'éclatement de*

¹⁸³ Selom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n°75, 2004, p. 86. <https://doi.org/10.7202/010785ar>, article consulté le 18 Mars 2020 à 17h30.

¹⁸⁴ Pour l'auteur, l'écriture participe désormais d'un travail de plus en plus conscient d'invention et d'intervention tant sur le langage que sur le corps du projet romanesque pour aboutir à un ensemble hétérogène, à la limite hétéroclite, qui échappe à la forme classique du roman. Les transformations annoncées par des auteurs comme Ahmadou Kourouma, Mohamed-Alioum Fantouré ou Henri Lopes se poursuivent avec bonheur chez les écrivains de la postcolonie (Sami Tchak, Kossi Efoui, Abdouhraman Wabéri).

leur sens »¹⁸⁵. Le récit ne peut être que l'image d'un monde lui-même disloqué. Un monde dont la saisie n'est possible que par l'instantané, les écarts. L'écriture ne peut être que de l'ordre de la fuite, de l'infini. Les textes sont ainsi des romans à plusieurs histoires. De cette difformité constitutive du récit, les romanciers créent une architecture textuelle. Chez Pierre Assouline, précisément dans son ouvrage *Golem*, c'est au travers de neuf (09) parties que la thématique du transhumanisme se déploie. De plus, ce n'est pas une coulée narrative autour de la thématique, mais une prise en compte de micro-récits. L'esthétique fragmentaire serait, dans ce cas, le lieu de la réalisation d'un ensemble de projets, mieux une écriture qui offre une diversité de centres d'intérêt. Il s'agit d'une pratique qui traite plusieurs problématiques de l'histoire sociale. Le regard porté sur l'émiettement croissant dans le récit ne laisse l'écriture de Tanguy Viel en dehors de la disposition générale. Ainsi, son texte *L'Absolue perfection du crime* en est représentatif. Partagé entre trois (03) grandes parties dont la première se subdivise en sept (07) sous-parties, la deuxième en trois (03) sous-sections et la troisième partie en six (06) sous-parties, le récit tourne avec l'histoire d'un braquage d'un casino. À partir de la composition du récit dans ce corpus, il importe de retenir qu'il n'y a pas de centre. L'une des caractéristiques du fragmentaire chez l'ensemble des auteurs serait la composition décentrée du récit. En témoignent les propos suivants : « *Il s'agit là d'une métamorphose dans la mesure où le centre est toujours changeant. Le centre se métamorphose en un centre mobile, en dehors : « centre fixe, aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain, plus impérieux* »¹⁸⁶. Ainsi, on découvre une mobilité du récit. Une tension sur le mode de composition et de l'écriture.

En effet, elle se déplace au travers d'une multitude d'histoires qui soumettent une narration avec toutes les catégories narratives dans une fragmentation. Prise dans sa généralité, la narration se présente comme la relation détaillée d'un fait, d'un événement. Le mécanisme de la narration englobe

¹⁸⁵ Damien Bédé et Moussa Coulibaly, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 10.

¹⁸⁶ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 98.

différents éléments narratifs que sont l'instance narrative, le temps, le personnage et l'espace. Le fragmentaire pourrait se montrer à partir de ses agissements sur ces différentes catégories. Chez les auteurs, elles sont traversées par un ciselage. Aussi peut-on l'observer différemment d'un auteur à l'autre.

En ce qui concerne la voix narrative, elle est perceptible par l'aspect de la dislocation. Ainsi, elle se partage entre un (Je), celui du général bourgaud. C'est le (Je) d'un discours indirect, certainement celui de l'auteur, le (Je) de Pelestor et celui de Tausk, etc. La première personne du singulier semble se soumettre à plusieurs points de vue. On peut le constater se faufiler. Ce qui change tout naturellement la focalisation dans le texte. À côté de cette réalité diffractée, on découvre l'existence de certains pronoms tels que (On), (Nous) et (Vous) qui participent de la narration. Toutes ces réalités narratologiques plongent la narration dans un déplacement incessant de la focalisation comme susmentionné. La narration s'appréhende par une polyphonie de voix. Cela occasionne une réelle fragmentation de la narration qui devient le lieu par excellence où s'alternent des voix narratives. Si la situation d'alternance de la voix narrative est ainsi observable chez Echenoz, elle l'est également chez Pierre Assouline. Toutefois, chez le second auteur cité, elle s'officialie au travers d'un partage entre le pronom (il), un (vous) et un (je). Du niveau d'alternance, il est plus croissant chez le premier auteur cité. Mais, l'œuvre de Pierre Assouline s'inscrit dans la même dynamique de la polyphonie de la voix narrative. En ce qui concerne l'écriture de Tanguy Viel, elle situe, non pas un narrateur, mais, tout comme les auteurs supra cités, des narrateurs qui prennent en compte la narration. Cela transforme alors le point de vue. Le sujet ne peut s'approprier la narration en ce sens qu'il en est incapable. De cette incapacité, le narrateur Vielien fait montre dans son action. Le tissu narratif est le terrain de jeu d'un (il). À ce pronom, s'ajoute d'autres pronoms tels le (on) et le (nous). Chez les auteurs, on découvre que la narration se situe par l'impersonnel. Le pronom (On) vient à rendre impersonnelle la narration. La narration serait donc laissée par le narrateur pour la situer dans un cadre généralisé, sans oublier que le (Je) qui semblerait témoin de l'histoire semble flotter dans la captation de tous les contours de celle-ci. Les auteurs ne s'empêchent pas de convoquer le lecteur par le (Vous) quelquefois. Ils

soumettent, le plus souvent, le lecteur dans ce périple du raconter avec la présence du (Nous). Cette distribution du narrateur ne laisse pas la narration indifférente chez Philippe Claudel. Elle est marquée par l'alternance du (Je) et d'un (Vous). En outre, les discours indirects foisonnent dans toute la narration et il en est de même chez ses compères. Dès lors, on comprend que l'objectif des romanciers est déterminant sous la couverture du fragmentaire. Ces différentes représentations par l'énonciation polyphonique trahissent l'homogénéité narrative. Une irruption naît dans la narration. Cette fragmentation de l'instance narrative ouvre à une idée qui montre l'impossibilité de se constituer en héros pour un personnage, surtout de rompre avec la linéarité, même si le texte de Jean-Philippe Toussaint s'en dérobe. Chez tous, les voix narratives se relaient. Avec la pratique du fragment, c'est bien plus qu'une mode, c'est un projet, celui du concassement narratif. Jean-Philippe Toussaint présente un narrateur aux contacts d'un (Je). De la sorte, on peut cerner une intimité de l'auteur. Ce qui n'en demeure pas moins un élément essentiel dans notre analyse. Aussi la narration est-elle lieu d'une exemplification de multiples dialogues. Le récit intègre dans son discours le dialogue comme forme verbale adaptée à l'expression des personnages. De plus, « *par les dialogues, l'écrivain donne un sens à la vie des personnages en réelle situation de communication. Les dialogues sont, malgré le caractère vivant qu'ils donnent aux récits, des moments d'arrêts de l'histoire* »¹⁸⁷ particulièrement dans les textes étudiés. La narration dialoguée apparaît chez chaque auteur. Nous estimons cet aspect comme marquant dans l'approche de la narration par le fragmentaire. Ce n'est pas le personnage qui sera en dehors de la démarche fragmentaire.

Le personnage, tout comme les autres catégories narratives, subit les secousses du ciselage. Ainsi, il apparaît sous un angle de la dépersonnalisation. Ses attributs d'antan manquent à son apparition dans la narration. Chaque auteur en a fait sien, la fragmentation du personnage. En effet, ayant perdu son poids dans le texte, le personnage se situe au carrefour de nouvelles apparitions. De ces nouvelles caractéristiques, le sujet est approché différemment. Toutefois, la perception du

¹⁸⁷ Damien Bédé et Moussa Coulibaly, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 27.

sujet avec chaque auteur répond à un besoin de l'écriture fragmentaire. Les personnages de Tanguy Viel présentent les caractéristiques suivantes : ce sont des sujets, d'une part, dominés par la jalousie et la colère, d'autre part sont ivrognes. Leurs amitiés se construisent en fait autour de l'alcool. La mort devient leur souhait ; ils sont donc suicidaires. L'action exprimée ou réalisée chez eux dénote d'un manque de volonté à agir sans le groupe. Le fragmentaire impose ainsi un dépouillement du personnage. Philippe Claudel révèle un sujet banal du vêtement à l'expression. Il se positionne comme un sujet de l'évanouissement. Aussitôt l'avoir vu, vous l'oubliez. C'est un personnage inconsistant. Son personnage est traversé par la mélancolie et le découragement. Son identité rime avec une perte de ce qui pourrait le caractériser. Il est démuné d'un point de vue financier. Emprunte de l'isolement, le personnage claudelien est traversé par des troubles psychiques comme l'oubli. D'autant plus qu'il est déséquilibré, il se sent également ridicule. C'est un vagabond affamé. L'esthétique fragmentaire, de la sorte, joue sur des paramètres de la désocialisation des individus. Du côté de Jean Echenoz, le personnage manque d'actions. Cela dit, il est moins actif face aux situations. La prise de décision chez le sujet passe par des décisions différées. Dans la même veine que les autres auteurs, ses personnages, n'ont pas de vie sentimentale stable. De là, l'instabilité les caractérise. Le personnage est plus un appât subsidiaire. Il est utilisé pour permettre l'évolution de la narration. Dans la continuité de la présentation du personnage, celui de Pierre Assouline est bien un contraire. C'est un personnage solitaire et perturbé à cause de sa condition de transhumanisé. Il court dans les différents espaces à la recherche d'une identité qui aurait prévalu. Il apparaît comme robotisé. Le deuil est son partage quotidien. Etranger aux autres individus qui l'entourent et étranger à lui-même, il baigne tout naturellement dans l'anonymat. Son identité se joue sur ce glissement. La fragmentation ouvre sur la question des identités flexibles. Le sujet est déconnecté symboliquement du point de vue identitaire. Aussi cette diffraction est-elle mobilisée par une dispersion totale. C'est un sujet *distribué*¹⁸⁸. De ce fait, le sujet est dispersé dans son existence.

¹⁸⁸ Gilles Deleuze, « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », F. Châtelet (sous la direction de), Histoire de la philosophie. Le 20e siècle, Paris, Hachette, 1973, p. 331.

Pour renchérir le terme deleuzien, les propos de Damien Bédé paraissent adéquats. Pour lui : « *notre monde moderne où règnent en permanence le chaos engendre de nouvelles exigences identitaires qui se ressentent dans les créations littéraires et artistiques* »¹⁸⁹. L'identité étant en mal dans un siècle qui est le nôtre, il est nécessaire que l'esthétique fragmentaire prenne en compte cette réalité. L'objectif n'est pas de détruire les fondamentaux de l'existence du personnage dans la narration, mais de présenter l'individu du siècle présent. Certainement, l'individu est désocialisé. Il manque d'épaisseur dans un contexte qui le refoule et le piétine par ses agissements. Devant un chaos incessant de son monde, l'individu semble flotter dans une bulle. Cela se manifeste constamment chez le personnage de Jean-Philippe Toussaint. Le sujet de l'auteur est oisif et pensif. L'un de ses caractères se lit par l'enfermement, c'est-à-dire un personnage qui ne passe pas à l'acte. Il supporte que l'on le trimbale. Son consentement passe au second plan, même quand la situation semble décisive. La jalousie est son propre. À partir de ces différentes caractéristiques des personnages ciselés, on comprend que le fragmentaire prend en compte la nouvelle loi de la vie qui s'impose aux individus. D'un manque d'épaisseur ou de poids dans leurs agissements, ils sont aux prises de l'anonymat parfois, d'un manque d'équilibre et sont troublés en eux-mêmes. Bien souvent, à la recherche d'une identité, ils sont soumis à un espace mobile.

L'espace dans lequel se déroule la narration s'annonce sous les couleurs de l'éclatement. En effet, l'espace devient « pluriel ». Cela dit, il se subdivise en des espaces hétérogènes. L'homogénéité spatiale est abandonnée au profit d'une aération. La narration chancelle entre les rues, les villes et la campagne. Elle se soumet aux déplacements internationaux. De cette nouvelle loi du déplacement, le fragmentaire transcrit les lignes. L'unité de l'espace est bafouée par les auteurs. L'espace chez Pierre Assouline s'articule aux maillons de Paris, de Vienne, de Budapest, de Londres, et en Europe de l'est. C'est au travers d'une géométrisation constante que l'espace se dégage. Les déictiques spatiaux sont utilisés par le romancier. Par l'atomisation de l'espace, on pourrait situer l'écriture de l'auteur

¹⁸⁹ Damien Bédé et Moussa Coulibaly, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 9.

comme une poétique de l'haché de l'espace. Le fragmentaire situe la pulvérisation de l'espace. Ainsi, l'espace tend à brouiller toute la quête identitaire du personnage. Jean Echenoz, quant à lui, vous fera quitter Paris pour Neuilly. Vous quitterez également la Creuse pour un bourg nommé Chatelus-le-Marcheix ou Limoges, à Pyongyang, en Syrie, au Pakistan ; vous visiterez la Chine et le Laos. Encore, de passage à Abidjan votre regard sera-il porté sur Hararé en Afrique. Et, n'oubliez vraiment pas votre parcours de lecteur qui s'apparente à des passages obligatoires dans divers endroits comme le salon de coiffure, la cuisine, la salle de bains, le métro ou la station. L'espace n'est plus fermé en raison de la déclôture qui apparaît entre les lieux. Les déplacements massifs des hommes ont fortement occasionné le détail spatial. La fragmentation met à nu la déterritorialisation qui apparaît au fil des différents déplacements humains. Chez Jean-Philippe Toussaint, l'espace se mobilise via Shanghai, Paris dans les bureaux de Marie, derrière les guérites, en bordure du tapis, dans les couloirs de l'aéroport. Sinon, ce sera le long du fleuve, sur l'autre rive, par-delà, et plus loin, sur la droite à Pékin. L'espace, chez lui, quitte les sentiers battus pour prendre les relents d'un espace sentimental. Ainsi, vous serez emmené sur des joues, sur des seins, autour des tétons, par terre, entre des jambes, sur le front et dans le cou, dans la bouche, sur le dos. L'espace acquiert dans ce cas une autre dimension. Le fragmentaire par l'aération permet de quitter l'espace physique pour un espace immatériel, celui de l'amour chez l'auteur. Avec Tanguy Viel, l'espace rime avec introspection. En effet, on peut lire son texte non seulement de tous les flancs, nulle part, même si vous serez sur la grande corniche à Monaco. L'espace s'appréhende de même au-dessus, à l'extérieur, dehors, dans la voiture, sous le casino, dans son bureau, à Los Angeles, à Tokyo. Surtout, on pourrait interroger votre fort intérieur pour comprendre vos agissements dans la tête, du fond de l'âme, dans le crâne, au fond de soi. L'espace devient chez lui un questionnement intérieur. L'espace Claudelien, nous oblige à enquêter. Le début du parcours se fera à travers les passages au poste de Garde, des micro-espaces à l'Hôtel l'Espérance, la place de la gare qui sera à l'image d'innombrables places de gare du monde. Encore qu'il faille se repérer. Dans ce cas, l'espace s'oriente aux jaillissements labyrinthiques. On peut le constater avec la zone de transit de

l'Entreprise. Au croisement du mythique, l'auteur n'a fait que soumettre l'espace par le labyrinthe avec le mythe du Minotaure. Si l'espace est disloqué, il s'en suit le temps par une véritable atemporalité dans le corpus.

La fragmentation permet de jouer de plusieurs temps : les temps de la narration et le temps des événements racontés. Ainsi, il importe de présenter le temps chez les romanciers. L'entrecroisement de ces différents niveaux de temps crée une narration soumise aux aléas des aller et retour. Le temps, chez Jean Echenoz, se présente comme suit : si l'on pense que la narration se déroule à midi pendant le printemps naissant en avril, c'est une erreur ; on ne manquera pas de revenir en arrière, il y'a dix ans un après-midi, lors du déjeuner. Aussitôt que l'on se trouve à ce niveau temporel, la narration s'oriente vers le souvenir d'enfance par un portrait qui réactualise trente-ans de vie. Comme un contrecourant temporel, le temps arpente depuis plus d'un mois, cette fin de matin-là, à l'approche de l'été, vers dix-sept heures. Le temps, même s'il semble être continu du printemps à l'été, il est en permanence secoué en interne. Comme le cite l'auteur « *pour tuer le temps* » page 130. Le temps « soupir » également sous un soleil d'automne. Malheureusement, c'est à l'instant, un vendredi, un samedi, un matin, un soir, une nuit, la veille que le temps succombe. Si le temps chez Tanguy Viel tente de se stabiliser vers la fin du texte, il n'a pas été de tout temps au repos. Cela dit, le temps faufile de même entre passé, futur et présent. C'est le signe manifeste d'une atemporalité qui soumet la narration à ces indicatifs : trois ans plus tard, ce jour de septembre, ce samedi d'octobre 31 décembre, deux jours plus tôt...J-32, depuis ce jour si lointain. Comme on peut le voir, le temps logique tangue dans une perpétuelle contradiction, d'autant plus que même si « ce jour de mars sept ans plus tôt 16h00, 5 avril », page 155, est stable. Chez Tanguy Viel, le temps est un temps qui s'inscrit aussi dans la mémoire. Ces multiples analepses et prolepses ouvrent la lecture du récit par trois temps. Ces temps sont le passé, présent et futur. L'auteur use parfois d'analepses répétitives. Ce goût pour les analepses déroute. Elle complexifie et retarde l'avancée de la narration. Dans ce cas, ces analepses favorisent une exploration des événements antérieurs. Ainsi, les auteurs, en combinant ces trois niveaux temporels, renforcent l'aspect fragmentaire. Les

événements apparaissent dans une confrontation. Des rapports « d'antériorité, simultané et postériorité » naissent dans la narration et engendrent, chacun dans une singularité, des récits alternativement régressifs et anticipatifs. De cette singularité, le temps, chez Jean-Philippe Toussaint, semblerait capter l'été dans un temps clos. Assurément, il s'agit d'une pratique scripturale de l'aération. Le fragmentaire soumet le temps par une déclôture. Ainsi, l'auteur démonte la chronologie de ce segment temporel. Le temps des jours est déconstruit. Aussi, le temps se donne-t-il à certains endroits dans des retours. Et, si le présent tente de s'actualiser, le temps paraît s'arrêter par l'intensité de chaleur d'été. Parfois, le temps s'efface et devient la manifestation de l'amour, d'un regret, tout en nous plongeant dans un temps lointain. Le texte de Pierre Assouline se situe en hiver. Si le mois de Janvier est mentionné, le temps ne stagne pas dans ce mois. Le temps s'ouvre tout le long des mois de ladite période. C'est donc l'évolution de ces mois que l'auteur ramène par de continuels retours. La narration rentre dans le temps de l'été ; ce qui admet une remémoration. Le temps passe par les mailles de la mémoire. Le temps est manifestement un temps de mémoire. C'est une occasion pour le personnage de rechercher son identité. La particularité avec Philippe Claudel, c'est que le temps se lit par un effacement constant. L'incertitude couvre le temps de réalisation du projet de l'Enquêteur. Tout est inscrit en hiver. Ce temps est utilisé, non pas pour situer le récit, mais pour l'effacer. La narration n'avance pas. En témoigne, l'incapacité du personnage à aller de l'avant : il erre « des heures dans la ville », page 52. Il faut qu'avec Philippe Claudel, même si les analepses dirigent le cours de la narration, le temps s'offre par une reconstitution tout le long du texte. Le lecteur ne peut avancer sans cet état. Les différents questionnements du personnage sur la notion du temps n'en demeurent pas moins un réseau de dérèglement temporel. Le temps se donne comme une nébuleuse qui nous laisse réfléchir sur le temps de réalisation d'un projet. C'est bien dans cette réflexion que se situe le roman dans son ensemble. De même, par la mise en abyme, il analyse ses composantes.

I.2/ La mise en abyme

La mise en abyme « *s'est trouvée associée dès l'origine au Nouveau Roman dont elle est apparue d'emblée comme l'une des marques distinctives* »¹⁹⁰. Si elle a connu une grande utilisation au XX^{ème} siècle, elle reste surtout une caractéristique de la fragmentation. Ainsi, elle crée une sorte d'effet réflexif. Il est donc important de prendre cela en compte dans l'approche des textes inscrits dans notre corpus. La mise en abyme désintègre lentement la forme du récit. De fait, les textes présentent une forte allusion à ladite modalité. Nous la présenterons sans toutefois l'analyser. En effet, elle sera analysée dans la deuxième grande partie de notre thèse. Cette situation de miroitement dans le récit favorise un émiettement continu de la fiction. De plus, elle « *est toute enclavée entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient* »¹⁹¹. Les textes présentent des effets de miroitement. Ces reflets sont intégrés méthodiquement dans la matière romanesque. Ces jeux de miroirs dans la morphologie du récit alternent plusieurs niveaux événementiels. Toutefois, chaque auteur s'en sert particulièrement ou pareillement comme les autres écrivains du corpus. Il en est ainsi du texte de Pierre Assouline. Dans l'œuvre, les jeux sont, entre autres, reflétés sur les pratiques médicales et sur les détails techniques. De ceux-ci, l'auteur met en relief la dislocation du phrasé, la question de la typographie, la question de l'espace, la quête de l'identité, l'impact du cinéma et l'intrusion du mythe. Chez Jean Echenoz, les jeux de miroirs s'orientent sur le projet d'écriture. Le projet s'amène à se dévoiler par la présence de la photographie sur le type de lecteur recherché, sur l'espace, sur la forme de l'œuvre, roman sur roman, récit de rêve sur le récit, texte sur texte, la composition de l'œuvre, l'intrusion du cinéma dans le texte, la syntaxe, la forme de l'œuvre. Les traits marquants de la mise en abyme chez Philippe Claudel se montrent par le caractère de l'œuvre, le blanc typographique et le projet scriptural. On peut le noter, par le fragmentaire, le récit se donne comme un « programme » qui s'impose un certain « ordre » au récit principal. L'exigence fragmentaire devient comme un lieu où s'opère une réflexion

¹⁹⁰ Lucien Dallenbach, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1972, p. 152.

¹⁹¹ Idem, p. 18.

sur l'écriture. Un principe de dispersion de réflexion s'établit. « *La mise en abyme devient un processus de déconcrétion des intrigues* »¹⁹². La mise en abyme affute la brisure du récit. Chez Tanguy Viel, l'avatar du miroir s'organise autour de l'action dans le texte, la place des objets, sur l'espace, sur la réflexion de la thématique de la mort, sur le déroulement de la scène, rêves sur rêve. Comme certains textes, celui de Tanguy Viel s'appréhende dans cette rupture qui se radicalise à travers le jeu de miroir de rêves sur un rêve. Cela pose le problème du rapport de la diégèse et du récit métadiégétique. « *Un questionnement permanent, non seulement sur la réalité des événements de la diégèse, mais aussi et surtout sur l'écriture en tant que telle, sur le roman qui est à la fois fiction et miroir d'une réalité vécue par le lecteur* »¹⁹³. Ces emboitements désignent avec force l'ouverture des aventures et, de ce fait, oriente vers la recherche d'analogies entre imaginaire et réalité. Le texte de Philippe Claudel, quant à lui, est réflexif par le projet sur la structure du texte axée sur la question de l'hétérogénéité, l'hétéroclite, l'infini du texte, la question de la métaphysique, le parcours labyrinthique, le blanc typographique, la réflexion sur le personnage, le sens du fragment et le souvenir. Somme toute, on pourrait dire que dans les différentes fictions, le rêve apparaît donc comme intermédiaire entre une « *oscillation réalité/illusion, et insiste sur le fait qu'un texte n'est jamais terminé* »¹⁹⁴. S'ouvrant aux profus, la mise en abyme libère les mouvements de lectures. Elle crée chaque fois une introduction de décalages, d'approximations et de déviations dans les textes. Le « *lecteur se trouve sans cesse confronté à l'inquiétante étrangeté : il assiste à* »¹⁹⁵ l'apparition d'une autre narration. Le fragmentaire, au-delà de cette réalité, prend en compte la structuration de la phrase et l'organisation de la ponctuation.

¹⁹² <https://www.erudit.org/> (consulté le 16 Avril 2021 à 16h57).

¹⁹³ <http://webs.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/elmourad.pdf> (consulté le 20 Octobre 2021 à 04h00).

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ <https://www.erudit.org/> (consulté le 16 Avril 2021 à 16h57).

I.3/ La structure phrastique et l'organisation de la ponctuation.

Dans cette partie de notre étude, il nous reviendra de présenter la structure des phrases dans les textes et l'organisation de la ponctuation. De ces deux pôles importants dans le texte, nous situons ceux inscrits dans le corpus comme fragmentés. Aussi une variation de la ponctuation induit une fragmentation dans le texte. Encore qu'une ponction d'un syntagme dans la phrase ou d'un non-respect de la structure sujet, verbe, complément en est geste manifeste. De fait, les auteurs présentent une dislocation du phrasé. Parler de phrasé, ce : « *n'est pas seulement contenu dans les bornes typographiques de la ponctuation, mais déborde ce cadre pour affecter la syntaxe* »¹⁹⁶.

La phrase chez Philippe Claudel se présente simplement par des mots très brefs, des énumérations agressives, des infinitifs, des effractions grammaticales par l'omission volontaire de verbe dans la phrase, des groupes nominaux, par de simples verbes. Par ailleurs, de ces marques, l'auteur de *l'Absolue perfection du crime*, en a fait siennes. Ainsi, Tanguy Viel donne très souvent ses phrases par de petites phrases sans verbe, des groupes de mots, l'énumération. En outre, les phrases échenoziennes ploient sous des énumérations agressives, des phrases sans verbe, de simples groupes de mots et des groupes nominaux. Dans cette même perspective, Pierre Assouline construis des phrases empruntées de groupes nominaux, de groupes de mots, de manque de verbes et d'énumérations. Chez Jean-Philippe Toussaint, l'effet n'est pas pareillement indicatif. Ses phrases sont considérablement longues. De toutes ces remarques, il conviendra de noter que les auteurs, chacun avec un certain degré d'intensité, mettent la phrase dans une situation d'incongruité grammaticale. Toutefois, cet état sera étudié au mieux dans un contexte fragmentaire pour en retirer les effets de sens. Sinon, la dislocation du phrasé crée une désarticulation de la phrase. Cette désarticulation est marquée par une vitesse du dire. Parfois, les écrivains désignent directement l'action du mot ou de quelques mots très brefs, tantôt infinitifs, tantôt simples noms. Une émergence d'intérêt pour la dislocation, la discontinuité et le désordre s'offre dans la syntaxe.

¹⁹⁶ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 123.

Aussi l'énumération agressive déséquilibre-t-elle la syntaxe en rompant l'axe sujet-verbe-complément. À côté de cette réalité phrastique, la ponctuation s'engouffre dans l'aération où tout semblerait se montrer comme un démontage de celle-ci. Les auteurs, s'ils ponctuent dans leur texte, cela passe par une profusion de certaines marques de la ponctuation : points d'interrogations, d'exclamations, de suspension et des guillemets. En fait, ils sabotent cette ponctuation sous l'angle du fragmentaire. Mais, n'est-ce pas là une stratégie pour prendre en compte le langage, celui d'une nouvelle ère ? Tous ces points rompent les différentes phrases. À l'échelle de la totalité du texte, la destruction de l'axe syntagmatique touche la progression narrative et même la progression de l'énoncé. Cette ponctuation montre la déchirure qui affecte le sujet ainsi que toutes ses hésitations dans chaque texte. Cela marque définitivement un suspens, c'est-à-dire une rupture qui frappe soudainement la continuité textuelle d'une impossibilité à se poursuivre. Le regard porté sur ces points ne laisse pas indifférent. Le fragmentaire participe à mettre au jour l'espace dans la phrase et de signifier la séparation imminente qui puisse exister dans celle-ci. Il signale donc un écart dans la continuité syntaxique. L'aération et le ciselage dans le genre justifient une ouverture, une interruption, des intrusions et de la discontinuité dans le texte. Par ailleurs, les textes deviennent un lieu de la collection et de la combinaison.

II/ COLLECTIONNER ET COMBINER

Il s'agira ici de montrer que le fragmentaire participe à la production textuelle. L'écriture fragmentaire, en tant que matrice scripturale, ouvre le roman aux nouvelles techniques de raccord (intermédialité, intergénéricité, interculturalité et intertextualité...). Avec ces différents raccords, les auteurs usent des jeux de la collection des autres arts, cultures et textes pour une combinaison dans le tissu textuel. L'hétérogénéité permet à la fragmentation d'associer plusieurs pensées ou domaines de compétences. Le corpus pourrait être jugé pertinent à cet effet. Cela crée dans le texte un effet-recueil¹⁹⁷. D'une pratique où se joint au même moment

¹⁹⁷ Sélom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n°75, 2004, p. 91. <https://doi.org/10.7202/010785ar>, article consulté le 18 Mars 2020 à 17h30.

diverses techniques, le fragmentaire est la signifiante de la porosité des frontières du roman, et non sa mort. Nous jugeons donc utile de présenter cet état vu qu'il est manifeste dans les romans soumis à étude. Chaque auteur montre dans son texte soit un pan, soit l'ensemble de ces différentes interactions. Ainsi, c'est autour de certains points du fragmentaire que se fera l'argumentaire. Ce sont : texte et médias, jeu interculturel et intertextuel et, jeu d'ouverture par les genres.

II.1/ Le texte et les médias.

« Depuis plus d'un siècle, la modernité littéraire a partie liée avec l'image, que ce soit la peinture, la photographie puis le cinéma [...]. L'époque actuelle poursuit dans cette voie. Les développements technologiques récents [...], ont accompagné ce « retour au réel » [...] dans l'écriture »¹⁹⁸. La présence des médias dans la sphère romanesque ne laisse aucun critique ou chercheur indifférent. Evidemment, les médias et les masses médias sont manifestement les canaux les plus usités dans un monde en ébullition. L'écriture fragmentaire permet l'insertion d'autres médias, et ce n'est pas l'unique surprise dans ces textes. Leurs mécanismes se multiplient dans les textes. Une ouverture du texte marqué par la coprésence de procédés de ces médias en son sein. Le texte de Philippe Claudel en est un réceptacle de cette manifestation médiatique. Surtout, son texte prend en compte les présences de la publicité avec des enseignes publicitaires, la télévision, l'internet représenté par l'utilisation de l'ordinateur pour enregistrer les données de l'entreprise ou d'autres données. La photographie joue sa partition tout le long du texte. En témoigne l'un des exemples : (Sur le mur du fond, un portrait photographique représentait un vieil homme à moustache), pages 39 et 40. Le texte baigne dans les sonneries téléphoniques. C'est d'ailleurs ce qui justifie la présence du téléphone dans le tissu romanesque. Si la caméra y joue son rôle pour mettre en relief l'idée du cinéma, l'auteur, au-delà, laisse des traces de la calligraphie. Chez Tanguy Viel, c'est par l'entremise des journaux que le récit suivra sa course. Le cinéma ne reste pas en marge de l'avancée du texte. Le sens que prend la caméra

¹⁹⁸ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 277.

révèle un texte filmique, car on est (ébloui par les flashes), page 88. Tout comme la calligraphie, les traces de la télévision y sont présentes. Tout est donné par celle-ci : (les programmes de télévision), page 130. On peut le signifier, les auteurs loin de cribler ou de perforer les frontières du roman dans une réflexion de perte, l'ont mis au contact d'une réalité dominante, celle de la profusion des médias, et de la technologie dans un monde qui s'actualise par ces nouveaux modes de pensée. Ainsi, loin de « tuer » la pratique scripturale du roman, le fragmentaire participe à son renouvellement. Du détour de la fragmentation par le cinéma, on organise une reconstruction de la visibilité. Alors, l'art cinématographique convoie dans le champ littéraire des techniques tels le découpage de la forme du texte et la technique du travelling. À cela s'ajoute un surcodage de la référence et du rapport texte/image comme pratique du fragment par le jeu de la peinture et de la photographie chez les auteurs. Dans cette même dynamique intermédiaire s'inscrit le texte de Jean-Philippe Toussaint. En effet, cette interaction se fait par la calligraphie, par des affichettes photographiques, par le jeu du téléphone portable, par la peinture, par la publicité, par la musique et par le cinéma. Ainsi peut-on imaginer que pour la plupart, leurs textes s'illustrent comme un tournage de film. Cet état de fait, s'établit évidemment un relais de l'écrit par le filmique au point de faire évoluer le lecteur dans un univers foncièrement calqué sur les stratégies cinématographiques. Avec Jean Echenoz, la publicité est de taille avec une utilisation massive de produits de beauté et de voiture. De même, on découvre une exemplification du cinéma. La calligraphie emporte le texte. La musique et le téléphone n'en démordent pas à l'appel. Comme l'a signifié Maryse Roussel-Meyer : « *Ces [...] écrivains construisent un univers sémantiquement instable, conçoivent l'œuvre comme ondoyante et hospitalière, à la recherche d'une forme susceptible de restituer doucement et plaisamment les délices d'un art caché, à partir d'une esthétique du fragment doublement subversif, à la fois dans son hétérogénéité même, et parce qu'il participe à une contestation de la classique unité* »¹⁹⁹. L'univers du roman devient instable. L'objectif visé par les romanciers, loin de faire l'apologie de bon

¹⁹⁹ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 308.

nombre de pensées, mettent en valeur une dissimulation, celle du fragmentaire. Dans cet art caché, l'hétérogène est au rendez-vous. Le fragmentaire ouvre ainsi la contestation de l'unité. Bien plus, les textes s'installent dans une métamorphose de la forme. Ils deviennent des textes polymorphes où se rencontrent dans un incessant côtoiement du narratif et du médiatique. Vu l'impact des médias, on notera que l'hybridité se trouve être même le renouveau dans la manière d'écrire le récit, tout en mettant le lecteur face à son monde. Comme le souligne Bertrand Gervais : « *Les révolutions technologiques [...] ont fait apparaître de nouveaux moyens de communication. La culture s'est commercialisée, [les médias ont assuré leur] emprise sur l'imaginaire populaire [...]. De nouvelles conceptions du monde, de la science et du savoir sont apparues qui ont marqué définitivement la société* »²⁰⁰. C'est donc par ces différentes combinaisons que le roman se présente comme un champ scriptural d'entremêlement fortement investi par le cinéma, la peinture, la calligraphie, l'internet, la musique et la publicité, rendant ainsi caduques les frontières entre les supports. Ce n'est pas le texte de Pierre Assouline qui va en être écarté. L'auteur combine des (recherches sur la Toile), page 13. Son texte se lit aussi entre les manifestations de la musique, de la peinture, du téléphone, de la publicité, de la photographie, du journal et du cinéma. Le fragmentaire, en tant que pratique textuelle, est une constance dans le roman. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, « ce constat ne veut cependant pas dire qu'il n'y a pas chez ces auteurs une volonté de composition. L'esthétique fragmentaire participe de l'air du temps chez les auteurs. La littérature, à travers ses productions, surtout au niveau romanesque, comme le mentionne Dominique Viart, cherche à épouser son temps. Le fragmentaire travaille donc le présent en adoptant ces modes opératoires avec leurs techniques variées dans le roman. D'ailleurs, la combinaison qu'exerce les auteurs poursuit sa course aux confins d'un jeu interculturel et intertextuel.

²⁰⁰ Gervais Bertrand, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Etudes littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999, p. 56.

II.2/ Un jeu interculturel et intertextuel.

Par le biais de la fragmentation, la fiction romanesque se déploie souvent par une distribution du texte. Elle permet chez les auteurs d'observer la présence de textes, de termes autres que du français, d'une profusion de guillemets, de l'italique, des citations et d'un jeu didactique. En effet, le fragmentaire est un art de l'ouvert. Les ramifications textuelles et langagières dans les œuvres renvoient fréquemment à l'histoire, à l'éventail des connaissances et à la mémoire collective. C'est donc à juste titre que nous jugeons utile de jeter un regard sur les traces intertextuelle et interculturel dans le corpus. D'ailleurs, les romanciers en font mention différemment. Chez Pierre Assouline, le texte jette un regard chez Michel Strogoff, une manière de ressusciter le texte de Jules Verne. Et, si Shakespeare traverse le texte, c'est avec Hamlet. Ce n'est ni Samuel Becket avec l'Innommable qui ne seront pas cités. Ce regard de l'auteur jette un clin d'œil sur Montaigne par une citation. Il fait de même référence aux Saintes Ecritures. Bien plus, dans cette dynamique de l'ouverture du fragmentaire, l'italique trouve sa résonance entre les lignes du texte. Nonobstant, la lecture en français, le texte allie plutôt des mots allemands joints à l'anglais. A contrario, si la langue est interactive, elle s'emploie à mettre à nu un caractère scatologique et trivial. On comprend alors que le langage, dans le jeu intertextuel, tombe dans une transgression langagière. Le fragmentaire participe pareillement à chambouler le code langagier ; c'est une façon de traduire le balbutiement de la langue qui quitte son nid académique. La fragmentation prend en compte la relecture de textes anciens. Un jeu qui est une référence à la mémoire historique. Comme le souligne Tiphaine Samoyault : « *Il arrive souvent que les écrivains jouent de leur savoir pour inscrire dans les textes un hommage déguisé* »²⁰¹. C'est d'ailleurs ce que le romancier ne manque pas de produire à travers son texte. Il est également question du jeu didactique. Par le fragmentaire, le romancier joue sur les paramètres discursifs pour orienter la lecture du texte sur la thématique du transhumanisme et pour informer sur le mouvement ou sur ses pratiques. Le

²⁰¹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité (Mémoire de la littérature)*, Paris, Nathan/HER, 2001, p. 63..

texte de Jean Echenoz intervient dans cette même perspective du jeu didactique, tout en nous enseignant sur les rouages du cinéma. En effet, si notre vision de lecteur est perceptible, c'est surtout grâce aux dix volumes du dictionnaire Quillet. La langue est perforée par des mots triviaux chez lui. Elle tangue par un discours belliciste. La fragmentation devient, ici, un baromètre pour présenter la violence des mots et expressions qui soutiennent les discours quotidiens dans des temps traversés par le désordre. Si la langue est ainsi présentée chez l'auteur de *l'Envoyée spéciale*, elle l'est autrement chez Jean-Philippe Toussaint. La langue s'appréhende par le croisement de mots anglais et italien dans le tissu romanesque, même si elle tend à des endroits ciblés à la trivialité. L'auteur ne s'empêche pas de favoriser une création lexicale dans son texte. De cet état, on pourrait retenir que : « *Pour ces écrivains convaincus de l'intransitivité de la matière verbale, il s'agit de privilégier le travail sur la langue et sur les formes, dans une pratique de la littérature qui associe création et réflexion (plus ou moins) théorique* »²⁰². La création sur la langue est un projet pour les romanciers. Le tissu textuel de Tanguy Viel, quant à lui, s'observe par des pans triviaux en certains endroits. De même, il est question d'un jeu didactique. L'auteur ne se soustrait pas à donner sens à la thématique de la famille. Il donne un enseignement sur le cinéma. Chez Philippe Claudel, l'italique et les guillemets pullulent dans l'espace textuel. Le jeu citationnel passe plus par l'italique et les guillemets. Précisément, l'auteur accorde une attention particulière à ce mécanisme intertextuel. En revanche, les guillemets marquent l'hétérogénéité et fait office de citation dans le texte. Comme le souligne Tiphaine Samoyault, la citation fait toujours apparaître le rapport à la bibliothèque de l'auteur citant. On comprend alors que plusieurs matériaux étrangers, épars et fragmentés laissent de multiples traces dans les textes dont les plus apparentes, les plus immédiatement désignées apparaissent sous forme de citations. D'un point de vue du jeu didactique, l'auteur s'emmène à apporter des éclaircissements sur les différentes expressions qu'il emploie le plus souvent. Le jeu didactique se présente en tant que sollicitation du lecteur. Ainsi, « *sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son*

²⁰² Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 313.

esprit ludique sont souvent convoqués ensemble pour qu'il puisse satisfaire à la lecture dispersée »²⁰³. Le texte rejoint en quelque sorte la préoccupation de tout pédagogue de littérature. De cette pédagogie, les auteurs s'emploient à enseigner leurs lecteurs. Dans cette optique, le choix fragmentaire permet à l'écrivain de se libérer en dévoilant au lecteur la connaissance acquise. L'écriture devient donc une occasion pour l'auteur d'apporter des informations ou de tester les connaissances du lecteur. Le fragmentaire devient comme un processus d'apprentissage. Les auteurs, au-delà des autres réalités évoquées, soumettent le texte à un cadre éducatif. Dans la perspective de collectionner de la part de l'écrivain et de combiner, le tissu romanesque s'ouvre par l'intrusion ou par la présence des genres.

II.3/ Un jeu d'ouverture par les genres et sous genres.

Le fragmentaire trouve sa jubilation dans le plaisir d'accumuler et d'assembler plusieurs éléments sur un même support. Ici, cette stratégie prend en compte la multiplication de l'existence de genres dits « majeurs » et « mineurs » de la littérature dans la réalisation de la fiction romanesque. Ainsi, on a la présence du théâtre, de la poésie, du roman policier, du mythe dans la prose romanesque. La présence de ces genres dans le roman favorise une pratique « intergénérique ». Cette pratique engendre une lecture fragmentaire du texte. « *Une telle organisation fragmentaire au niveau générique débouche nécessairement sur une polyphonie et une polyrythmie conduisant à un amenuisement de l'autorité narrative* »²⁰⁴. Au cœur même des romans, les écrivains ne s'interrogent pas sur leur geste ; ils créent la possibilité, déballent un projet, présentent une voie de la jonction. En prenant en compte les techniques qui, autrefois, étaient en dehors des voies du genre. De longs paragraphes ou fragments détachés dans le corps du texte illustrent également cette composition. Par des blocs de fragments ou des techniques insérées, les auteurs joignent les autres pratiques dans le tissu textuel romanesque. Un éclatement des frontières du genre va donc naître. D'un art de la collection et de la combinaison,

²⁰³ <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00574592> (op. cit).

²⁰⁴ Damien Bédé et Moussa Coulibaly, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 15.

selon les termes de Françoise Susini-Anastopoulos, le fragmentaire devient le leitmotiv de la combinaison pour l'artiste. Le fragmentaire serait donc le salut du roman dans cette discontinuité combinatoire, pour les romanciers. Ainsi, le texte de Tanguy Viel associe les techniques du roman policier par la présence d'un fait divers. Le titre de son œuvre est *l'Absolue perfection du crime*. C'est donc une scène policière qui se lit entre les lignes du roman. Le fait est remarquable dans la narration ; c'est par le fait divers qu'il convoque les techniques du roman policier comme l'enquête. Par ailleurs, la réalité textuelle passe par la réalisation d'une scène policière avec tous ses ingrédients. Ce sont des idées de temps et de situation géographique. La situation géographique crée une sorte de géométrisation dans le texte. Le personnage possède un plan, une spécialité qui relève de l'enquête d'un détective. La prose romanesque abroge les relents de la linéarisation pour s'apparenter à une remontée aux sources du crime. Dans le roman de Jean Echenoz, même si l'un des personnages à partir de ce fait divers devrait être à la recherche de sa compagne, ses mouvements ne sont pas perceptibles pour témoigner d'une quête policière. Le récit de Pierre Assouline actualise de fort belle manière ce pan du roman policier dans le roman. Chez l'auteur, la quête est dynamique par la présence des agents de la police qui ne manquent pas de convoyer le récit. Les pratiques s'entremêlent entre prose et artifices policières. Les déplacements du personnage sont millimétrés par ceux des enquêteurs. Considéré comme genre mineur ou paralittéraire, le roman policier est manifestement présent dans le texte des romanciers. De constants retournements s'identifient comme une scène policière. La narration ne se donne plus simplement comme narration, mais bien plus. C'est un nœud de recherche scientifique. La fragmentation contribue ainsi à féconder un sens nouveau, celui de l'éclatement et de la relance indéfinie. Le fragmentaire se présente en tant que réhabilitation d'un genre. Il permet au romancier de créer de nouvelles fictions, une possibilité qui permettrait d'anticiper sur l'actuelle crise du livre, délaissé par une culture hypnotisée par les faits divers ou par les intrigues « explosives ». Dans cette perspective de déchiffrement par laquelle l'intrigue policière s'installe, l'auteur fait fi de toute considération ornementale. Le texte impose au lecteur de ne point rechercher des analyses trop approfondies, mais un

certain stimulant de l'esprit ou comme une sorte d'action intellectuelle comme il en trouve en se penchant sur des mots croisés. Par la discontinuité, les auteurs forment des textes empruntés de jeu d'esprit. Ils soumettent même le lecteur à une réaction de sa sensibilité qui, en réalité, est le moteur de l'intelligence. Les romanciers entreprennent la convocation de biens d'autres pratiques. Certains convoquent les techniques du genre théâtral. Ce sont les cas de Pierre Assouline, Jean Echenoz, Tanguy Viel et Philippe Claudel. Le théâtre occupe une place dans la mise en perspective de la narration. Ainsi, si le texte de Pierre Assouline présente (*Du spectacle dans l'air*), page 183, ce sera (comme sur une scène de théâtre), page 18. Le texte de Jean Echenoz se libère par ce même mécanisme en passant par une exposition, par des péripéties et par un dénouement. Ce n'est pas le tissu textuel de Tanguy Viel qui va s'extirper de cette dynamique. Les personnages sont pour certains dans une expérience de rôle à jouer, sinon leurs différents mouvements sont dictés par les rôles qui sont les leurs. Surtout, l'écriture s'officialie comme une régie de distribution de rôles et d'effacement. Si les différentes parties du roman sont à détachées dans une singularité, c'est par la dynamique de l'exposition, les péripéties et le dénouement qu'il faudra les observer. Chez Philippe Claudel, si (*le Garçon... à la façon d'un pauvre insecte résigné parce qu'il se sait condamné à disparaître à très court terme, mais qui tient malgré tout à assurer le spectacle, à jouer jusqu'au bout sa partition d'insecte, même si cela n'intéresse personne et ne le sauvera de rien*), page 14, c'est par l'entremise d'une scène théâtralisée que se livre la trame romanesque. Le roman comme distribution des rôles aux personnages dans l'accomplissement d'une tâche traverse les textes. Le roman de ce dernier en a fait un étendard. Les personnages accomplissent le devoir et quittent la scène. Aussi le personnage *Enquêteur* est-il soumis à une adoption de rôle. Tout le long du texte, il s'appréhende sous divers angles, mais tout en gardant son pseudonyme d'enquêteur. Au-delà du texte romanesque qui est théâtralisé, le personnage, chez les auteurs, devient un avatar du personnage dramatique. La réalité mythique s'infiltré dans cette perspective de l'écriture fragmentaire. Désormais, le roman s'élabore par l'esthétique fragmentaire comme un processus initiatique. Le texte s'illustre par les traits ou les voies labyrinthiques. Le processus d'initiation se

présente en tant qu'une modalité fonctionnelle du mythe dans le texte romanesque. Certains auteurs, nous présentent tous les attributs de l'arsenal du héros mythique à travers leurs personnages. Ainsi, les personnages visitent des endroits qui sous-tendent ces attributs. Si avec Philippe Claudel nous sommes aux prises avec le mythe du Minotaure, avec Pierre Assouline ce sera un regard sur le mythe du Golem. Les textes sont ainsi parsemés d'une aventure mythique. Les récits se lisent en tant que des expositions mythiques. Le fragmentaire favorise, ainsi, une combinaison des marques du mythe dans la fiction romanesque. Chez les auteurs, la lecture s'annonce et prend forme par l'initiation. Comme le disent les auteurs du *Dictionnaire des symboles*, « le centre qui protège le labyrinthe sera réservé à l'initié, à celui qui à travers les épreuves de l'initiation (les détours du labyrinthe), se sera montré digne d'accéder à la révélation mystérieuse »²⁰⁵. À travers cette discontinuité, le texte se montre comme un assemblage de la diégèse et la métadiégèse. Alors, il se crée dans les textes de multiples bifurcations et croisements entre mythe et texte romanesque. La fragmentation libère les frontières du genre. Le mythe dans le texte apparaît comme une allégorie du roman et, la recherche qu'entreprennent les personnages n'est rien d'autre que celle qu'entreprend l'auteur dans un but de trouver de nouvelles formes romanesques. Les romanciers contemporains « engagent avec leur société une relation de questionnement critique. Des personnages-fétiches leur servent en cela de médiateurs, qui traversent des espaces urbains, manipulent des objets nouveaux, véhiculent des stéréotypes langagiers, concentrent des imageries culturelles »²⁰⁶. À partir d'un questionnement critique, les auteurs présentent des personnages qui ne manquent pas de se situer dans une quête, celle de mettre en relief les imageries culturelles. Le mythe ne s'écarte pas de ces imageries culturelles.

En définitive, ce chapitre de notre travail a pris en compte le fragmentaire dans les œuvres. L'objectif était de justifier la présence du fragmentaire dans le corpus. Chaque texte témoigne d'un pan des marques de la fragmentation. Ainsi,

²⁰⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 555.

²⁰⁶ Michel Collomb et Al, *L'Emprunte du social dans le roman depuis 1980*, 2005, op. cit, p. 28.

l'écriture des auteurs s'apparente par l'esthétique. Surtout, la pratique reste le moteur scriptural. Pour ce faire, c'est autour des bases de l'hétérogénéité du récit et de la présentation des catégories narratives dans les textes que s'est appuyé l'argumentaire. La mise en abyme, la structure phrastique et l'organisation de la ponctuation demeurent des marques du fragmentaire chez les romanciers. Par ailleurs, la réalité fragmentaire, dans les textes, s'offre par les relations interactives. Ce qui se montre par les jeux médiatique, interculturel, intertextuel et un jeu d'ouverture par les genres. Ces différents éléments ou marques du fragmentaire occasionnent des dimensions d'observation des tissus textuels des auteurs. Leur manifestation nous servira de point de pertinence chez les romanciers, encore que, chacun en manifeste autrement. Notre dynamique s'oriente dans un argumentaire d'ensemble.

Intitulée l'esthétique fragmentaire, notre première partie d'analyse s'offre par une présentation de la notion de fragment rapprochée à des notions voisines pour montrer l'ambiguïté définitionnelle que prend en compte le terme fragment. Ainsi, pour comprendre les agissements de l'esthétique fragmentaire, il faut nécessairement orienter les regards au-delà du simple mot fragment. Dans ce pan analytique, le besoin de situer la pratique de la notion du fragmentaire par certains critiques a été important. En effet, cela permet d'observer les jalons de la pratique fragmentaire. Dans la dynamique de présentation des mécanismes liés au fragmentaire, il faut noter que l'esthétique fragmentaire se montre par différents mécanismes, entre autres, le chaos, le discontinu, la brièveté, l'émiettement, etc. Ces différents mécanismes présentent, certes, le fragmentaire, mais ne peuvent à eux seuls signifier l'esthétique. C'est bien au travers de la pratique chez les auteurs praticiens et critiques qu'il faudra jeter le regard. Le fragmentaire serait relatif à un maniement individuel. Chaque auteur ou critique l'élabore autrement et à volonté. De la sorte, les mécanismes liés à la pratique fragmentaire dans notre corpus faufilent entre l'hétérogénéité du récit et de la présentation des catégories narratives dans les textes. La mise en abyme, la structure phrastique et l'organisation de la ponctuation demeurent des marques chez les romanciers. La réalité fragmentaire dans les textes pourrait se lire par les relations interactives : les jeux médiatique,

interculturel, intertextuel et un jeu d'ouverture par les genres comme le théâtre, le roman policier et le mythe. Tous ces différents mécanismes par lesquels le fragmentaire s'appréhende en tant qu'un jeu, une ouverture et une reconstruction du texte à travers divers motifs révèlent d'une écriture dont les bornes ne sont pas fixes. La pratique fragmentaire serait la condition des possibilités dans le texte. La présentation de ces mécanismes par un argumentaire développé sera pour nous l'occasion d'explicitier la manifestation du fragmentaire.

DEUXIÈME PARTIE :
MANIFESTATION DU
FRAGMENTAIRE DANS LES ŒUVRES

Le fragmentaire ne se donne pas comme une écriture dont les contours restent définis. Son appréhension relève de jeux multiples, tant dans sa théorisation que sa pratique. Ainsi, parler de manifestation de ladite scripturalité devient spécifique ou particulière d'une époque à une autre et, d'un auteur à un autre. C'est autour de cette réalité différentielle et multiple qu'il importe d'orienter notre argumentaire. La manifestation du fragmentaire, ici, prend en compte les œuvres qui constituent notre corpus. S'inscrivant donc dans la dynamique de multiples possibilités, les œuvres présentent plusieurs caractéristiques qui relèvent du fragmentaire. Comme le souligne Marc Courtieu,

Les écrivains fragmentaires ne donnent [...] pas une représentation d'un monde clos et achevé qui préexisterait à l'œuvre, mais l'événement d'une forme en train de naître par cette dynamique [...], perceptible aux multiples niveaux possibles de sa mise en œuvre : sonorités et accents, mots qui reviennent et se répètent dans des contextes multiples et différents, points de vue diversifiés et se répondant en échos, thèmes qui font retour sur un registre différent [...] ²⁰⁷ .

En effet, impactées par le fragmentaire, les œuvres s'appréhendent par divers points de vue, par différents registres qui font office de manifestations de ladite pratique scripturale. Ainsi, cette diversité des manifestations chez chaque auteur nous semble pertinente dans l'analyse. Il est important de se demander les différentes modalités qui induisent la fragmentation dans lesdites œuvres. La réponse à cette préoccupation permet de situer la partie analytique par la fragmentation comme un art du ciselage, de l'aération et de la distillation et, le jeu de l'ouverture et la combinaison comme effet de fragmentation.

²⁰⁷ Marc Courtieu, « L'écriture fragmentaire : Chaos, rythme, devenir » in *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, pp. 101-102.

CHAPITRE I : UN ART DU CISELAGE, D'AÉRATION ET DE LA DISTILLATION

Contrairement au récit où la linéarité a une prédominance, le récit fragmentaire s'appréhende par une discontinuité. Cette discontinuité est fonction de la fragmentation qui s'opère dans le récit. Tout particulièrement, les textes offrent un terrain privilégié à cette forme particulière d'écriture qu'est la fragmentation. Ainsi, ce processus du discontinu s'identifie spécifiquement par des modalités dans les textes des écrivains. Ce qui permet de situer les textes aux confins d'une écriture fragmentaire. La fragmentation augure un art du ciselage, de l'aération et de la distillation, selon les termes de Susini-Anastopoulos²⁰⁸. De fait, ce processus du discontinu favorise une libération dans le récit. Dans le corpus, cette discontinuité se montre par des modalités spécifiques qui créent cette libération dans le texte comme signalé.

Dans ce chapitre, nous tenterons de montrer que ce sont ces modalités qui redynamisent la fragmentation. Ce sont, entre autres, la segmentation du récit, le jeu descriptif, la mise en abyme²⁰⁹ et le jeu de la variation graphique.

I/ LA MORPHOLOGIE DU RÉCIT : LA DÉRÉALISATION RÉFÉRENTIELLE ET LA DISSÉMINATION

La fragmentation passe par des modalités qui relèvent de la segmentation du récit, du jeu descriptif et de la mise en abyme. Ces modalités sont révélées par des micro-récits, un excès de détail, un transfert métaphorique et une mise en abyme. Ainsi, nous choisissons d'analyser cette partie par celles-ci. Ces différentes modalités apparaissent dans le corpus. Parlant de la déréalisation référentielle, nous faisons allusion au goût effréné pour la segmentation du récit pour désorienter la linéarité et la description des différents éléments qui créent autant d'arrêts dans la fiction et la configuration interne du récit. Ce qui favorise une déréalisation du référent. La dissémination, quant à elle, relève d'une dispersion, voire un

²⁰⁸ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire Définitions et enjeux*, 1997, op. cit.

²⁰⁹ Lucien Dallenbach, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Archives des Lettres Modernes.

éparpillement de la fiction. De fait, la segmentation du récit en micro-récits, le jeu descriptif et la mise en abyme participent de la dynamique de destruction de la chronologie fictionnelle.

I.1/ Un récit segmenté.

Comme prétexte et lieu d'une expérimentation sur l'écriture, le fragmentaire prend en compte la morphologie du texte. « *Par [segmentation] du récit, nous désignerons le résultat de tout mouvement textuel qui abandonne la continuité événementielle, c'est-à-dire la suite d'événements liés par des relations causales, intentionnelles et temporelles* »²¹⁰. Ainsi, le récit s'articule dans l'état de l'effacement de toute perspective et tout point de repère, en mettant sur le même plan des éléments disparates. Avec les auteurs, « *se joue, au niveau de l'écriture, une révolution [ou une continuité] pacifique de déstructuration* »²¹¹. Cet état de fait s'actualise par l'émiettement continu du récit. On pourrait le remarquer dans la suite de notre argumentaire. Mieux, dans l'approche du récit, on peut observer des échappées au piège de la totalité. De là, leurs textes s'affirment comme une ouverture en interne, comme le soulignent les auteurs du *Roman d'hier à demain*, « *pour nous, il ne s'agit pas ici de l'ouverture du sens, des significations, mais de la structure. Le lecteur exécutant « contribue à faire l'œuvre », comme dans la musique postsérielle, les mobiles de Calder, l'art cinétique, le mobilier par éléments, l'architecture à cloisons mobiles. C'est le règne de l'indéterminé, du discontinu* »²¹². La structure du récit est désormais une architecture à cloisons, c'est-à-dire un endroit où règne l'indéterminé, le discontinu. L'enjeu des textes se situe dans des jeux de création textuelle. Les auteurs bousculent évidemment les procédures organisationnelles du récit. La dislocation prend forme dans les textes. Dans notre cas, les récits s'offrent bien par cet aspect. En effet, les auteurs rompent avec le principe de l'intrigue unique et, bien plus, la forme du texte est prise en compte dans la perspective fragmentaire, c'est-à-dire à côté du récit qui serait

²¹⁰ Peter Schnyder et Al, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 512.

²¹¹ <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2004-n75-tce867/010785ar/> (consulté le 24 Septembre 2020).

²¹² Jean-Yves T et Al, *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012, p. 138.

principal, s'organise des récits secondaires. La forme du texte se donne dans une désorganisation organisée.

Comme signalé tantôt, à côté de ce qui pourrait constituer le récit principal, des micro-récits apparaissent dans chaque œuvre. Cela sabote la composition du récit entre plusieurs histoires racontées, en lieu d'une et place d'une seule et, partage les textes en fragments. La fragmentation serait donc double au niveau de la segmentation du récit. À cet égard, on peut observer autour de l'histoire de l'Enquêteur de Philippe Claudel la question de l'hôtellerie parisienne et la question de l'entreprise en générale. Aussi quand l'*Envoyée spéciale* s'offre dans sa structure en trois grandes parties (I, II et III), partant successivement de la page 8 à 120, 123 à 192, et 193 à 313, le texte de Philippe Claudel s'offre comme un agrégat de 42 parties, soit de (I) à (XXXII). Respectivement, les récits sont subdivisés. Si l'histoire de Constance se présente parallèlement à celles de Tausk, Pognel et Lessertisseur, dans le texte de Jean Echenoz, c'est surtout par la subdivision du récit qu'il les montre. La composition textuelle se montre dans les 42 parties chez l'auteur avec 13 sous-parties dans la partie (I), 11 sous-parties dans la partie (II) et 12 sous-parties dans la partie (III). Avec des structurations différentes, la segmentation des autres textes, comme celle observée, est une volonté de ne pas raconter de manière linéaire. Stratégiquement importante en tant que perspective scripturale, la fragmentation sert à former des entités closes qui ne lancent, ni ne concluent aucun récit. L'écriture, signe de la brisure, de l'interruption dans le texte, s'actualise. De l'écriture, on peut observer *le tout possible*. Sous cet angle, « *le fragment s'affirme comme l'expression du principe différentiel des choses, autrement dit comme variation rendant compte, non de la continuité, mais de la discontinuité du processus d'écriture* »²¹³, comme l'a précisé Peter Schnyder. En effet, la forme de l'écriture fragmentaire fait d'elle une écriture de transgression qui vient briser la volonté unitaire du récit. Tout simplement, la fragmentation présente une hétérogénéité compositionnelle. De plus, chacune des œuvres est composée de paragraphes numérotés. En somme, les écrivains proposent « *une mathématisation*

²¹³ Peter Schnyder et Al, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 78.

du narratif. Cette mathématisation a des importantes conséquences sur la conduite de l'intrigue »²¹⁴. De ce principe, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Pierre Assouline ont fait sien. L'histoire du narrateur, du premier auteur cité, est un cumul de deux histoires. Elle s'additionne à celle du personnage de Marie, sa bien-aimée. Pendant que le récit de Pierre Assouline comporte neuf parties autour de l'histoire de Gustave-Meyer ; celle de sa femme Marie, la segmentation se réalise en trois parties (I, II et III) chez Jean-Philippe Toussaint. Du côté de *Fuir*, « un lien est à peu près toujours présent d'un paragraphe à l'autre, d'une partie à l'autre et même d'un chapitre à l'autre »²¹⁵. On constate une « continuité narrative par les blancs qui les séparent mais, en même temps, se suivent dans un ordre lié à la progression de l'intrigue »²¹⁶. « C'est là que s'éprouve cette tension entre une continuité que l'on perçoit et une rupture affirmée pourtant. Dans ces conditions, la lecture finit par rechercher ce qui fait l'unité de chaque fragment, par-delà les liens d'intrigue qui les rassemblent »²¹⁷. *L'Absolue perfection du crime*, subdivisé en trois (I, II et III) parties, offre sept (7) sous-parties dans la première partie. Aussi la deuxième partie se présente-t-elle en trois sous-parties. La troisième partie, quant à elle, se subdivise en six sous-parties. Le récit dans sa globalité est un cumul des histoires du narrateur, Marin, Lucio, etc. Comme on peut le voir, le mouvement inscrit par le fragmentaire donne une tension particulière. Le mode de composition et d'écriture, chez les écrivains, ne suit pas une trajectoire rectiligne, mais remet à chaque fois en question ce qui pouvait apparaître auparavant comme le centre. Au-delà de cette réalité, on découvre, comme le souligne Francine Dugast-Portes, une « transcription de la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur contiguïté dans la conscience »²¹⁸. Du point de vue argumentatif, cette étape donne

²¹⁴ <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n1-etudfr2906/029840ar/> (consulté le 15 Mai 2021 à 22h40).

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Carole Benfante, *Mémoire*, Jean-Philippe Toussaint : nouveau « nouveau romancier » ?, Université de Liège, 2008, p. 72.

²¹⁷ <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n1-etudfr2906/029840ar/> (op. cit).

²¹⁸ Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman : Une césure dans l'histoire du récit*, Rennes, P.U.R, 2018, p. 133.

de voir la forte éclosion des récits narratifs à statut segmenté. Aussi les écrivains actualisent-ils une propriété saillante de la littérature actuelle. Le mode de pensée augure de nouveaux modes d'expression. On peut donc s'inscrire dans les propos de Claude Murcia :

Le récit ainsi conçu perd les bases solides sur lesquelles il s'édifiait, et du même coup son innocence. Revendiquant son statut de production imaginaire, renonçant au mirage représentatif, il conteste les différentes illusions qui garantissaient sa soi-disant naturalité : l'illusion référentielle (relation mimétique entre récit et monde réel), l'illusion de la continuité (unité et homogénéité d'un monde construit selon les principes logiques de causalité et de non-contradiction), l'illusion de la transparence (le récit semble « aller de soi », le travail du texte est occulté). L'intrigue est détrônée au profit du mouvement même de l'écriture, qui devient l'enjeu de l'acte créateur²¹⁹.

Les bases du récit sont en lambeaux ; sa nature d'antan passe par une illusion référentielle. Son homogénéité devrait s'entendre par le mouvement de l'écriture, contrairement aux bases solides sur lesquelles il s'édifiait. Cela signifie qu'il y a lieu de penser autrement et d'écrire autrement. C'est effectivement ce qui pousse les recherches autour de la diction littéraire. Les romanciers s'engagent à présenter le récit marqué par un bouleversement. Ces recherches sont aussi infléchies par le recours au fragmentaire. À priori, partant du point « *commun, sinon cet usage du fragment, de la page où la chose écrite s'observe, se dispute, cherche un équilibre et un sens, selon des usages et des buts, chacun de ces auteurs conçoit à sa manière la singularité fragmentaire. Cette diversité souligne, s'il en était besoin, que ce mot désigne des réalités fort diverses* »²²⁰.

I.2/ Un jeu descriptif.

Selon les termes de Philippe Hamon²²¹, la description des temps nouveaux a significativement contribué à la constante fragmentation du récit. Cela se révèle par un excès de détail dans la fiction. Cette description minutieuse de ce qui est déjà

²¹⁹ Claude Murcia, *Nouveau roman nouveau cinéma*, Paris, Nathan, 1998, p. 87.

²²⁰ <https://www.revue-etudes.com/article/ecrire-en-fragments-17488> (consulté le 04 Novembre 2021 à 17h55).

²²¹ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

composition et reconstruction du réel (un texte, une image, une affiche, un film, un tableau...) pose le « détail » en tant que véritable opérateur narratif. Il devient le mobile de l'« action ». Cette perspective descriptive a d'ailleurs fait école dans le Nouveau Roman, en général, et dans le « récit » en particulier, même si elle n'était pas une propriété de ces auteurs. Elle donne d'abandonner l'ordre chronologique. À en croire Francine Dugast-Portes : « *L'abandon de l'ordre chronologique n'était pas une configuration inventée par le Nouveau Roman. Mais le procédé était désormais utilisé sans transitions explicites, et la juxtaposition de séquences nombreuses dont le lecteur doit déduire par lui-même qu'elles appartiennent à des périodes différentes lui fait rapidement perdre les points de repère* »²²². Au-delà de cette réalité du jeu descriptif susmentionnée, il faut souligner un dérèglement de la fiction par le biais de ce que nous voudrions nommer un art de la déréalisation référentielle et de la dissémination. Non que précédemment, il n'ait existé d'écrits qui inscrivent dans leur forme les marques de cet aspect « *le roman est depuis longtemps le territoire de tous les désordres* »²²³, cependant cette époque engage une rupture épistémologique et esthétique. Ainsi, le jeu descriptif englobe des « générateurs » qui s'imbriquent en de rigoureuses constructions de la fragmentation de la fiction. Les auteurs accordent une attention particulière au « détail ». Ils écrivent en passant par une tendance de descriptions minutieuses. Ces descriptions apparaissent comme de véritables dissections. Cette ambition permanente de décrire passe parfois chez certains par la description qui passe par la fenêtre, la vitre, le souvenir, des images dans le tissu fictionnel. Tous ces objets envahissent le territoire narratif et tentent d'acquérir une totale autonomie dans la fiction. Encore que

Pour les [auteurs], qui cherchent à déconstruire la notion de réalisme, cette résistance du réel apparaît comme un élément conflictuel, qui n'est pas pour autant négatif. [On] y voit même une stimulation pour l'acte créateur. Il ne s'agit pas [pour eux] d'ignorer le réel mais bien plutôt de le réagencer, de

²²² Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman : Une césure dans l'histoire du récit*, 2018, op. cit, p. 129.

²²³ Théodor Adorno, « La situation du narrateur dans le roman contemporain », *Notes sur la Littérature*, Flammarion, 1984.

l'utiliser comme matériau de base pour une réélaboration de ses éléments, ce en quoi réside, [la] liberté créatrice. Celle-ci s'exerce néanmoins contre l'ordre établi du réel²²⁴

Ainsi, ce goût effréné pour la description de ces éléments crée autant d'arrêts et favorise même une déréalisation du référent. Ces arrêts détruisent la totale chronologie de la fiction. Ils présentent les objets, non pas comme de simples objets, mais imposent l'objet au regard. « L'objet est là maintenant ». De fait, on pourrait dire qu'ils sont utilisés à des fins de décomposition, de détérioration, de désintégration et même d'annihilation de la fiction. Par la fragmentation, la description acquiert une autre dimension « nouvelle », dira-t-on. Elle se constitue « *en lieu essentiel de rupture avec les procédures traditionnelles de la représentation : il s'agissait avant tout, [...], de rendre compte de l'« être-là » des choses, sans feindre qu'elles entretenissent avec l'homme la moindre relation* »²²⁵. Le récit s'offre, par la description d'objets débarrassés, d'un certain anthropomorphisme. La description se présente comme effet de fragmentation. Un travail primordial sur la forme à partir du jeu descriptif s'installe. Ainsi donc chaque roman apparaît comme le laboratoire du récit dont la poétique prend sa source dans l'expérience de la fragmentation. En tant que moteur du récit, le jeu descriptif semble faire clignoter le récit dans un montage. Pour certains, l'inflation descriptive est une volonté de se souvenir. Cela passe par la description minutieuse d'affiche et de tableau chez Pierre Assouline. À ce propos, nous utilisons les traces textuelles, respectivement des pages 19 et 160 de son œuvre comme illustrations :

Une grande affiche pour une exposition, mais les indications de lieu et de temps étaient si fines et si discrètes que, délicatement encadrée de baguettes noires et placée sous verre, elle passait pour une lithographie. Il était comme hypnotisé par cette œuvre de Rothko qu'il connaissait bien et dont on pouvait lire le titre énigmatique : No. 61 (Rust and Blue). Trois bandes superposées horizontalement. Le bleu y triomphe, la rouille plus sobrement.

²²⁴ Claude Murcia, *Nouveau roman nouveau cinéma*, 1998, op. cit, p. 53.

²²⁵ Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman : Une césure dans l'histoire du récit*, 2018, op. cit, p. 172.

Deux rectangles verticaux, comme deux fenêtres laissant passer un jour crayeux, se détachent au centre d'une masse sombre. Une insurmontable mélancolie s'en dégage. Seul espoir, une légère touche orangée apparaît en haut à droite dans le coin d'une fenêtre ; on pourrait croire que le soleil tente de se faufiler. Sous son pinceau la couleur a le mot juste [...]. L'univers intérieur de Rothko, avec ses bandes superposées desquelles il voyait choir des lettres invisibles, le hantait si fort qu'il faisait siennes ses hantises.

Ces différents objets (affiche et tableau) occupent l'espace fictionnel. Toute cette fiction que l'on croyait « histoire » de Gustave Meyer chez Pierre Assouline n'en est pas une. La fiction perd son poids. Plusieurs « micro-fictions » descriptives apparaissent par une simultanéité à la fois diégétique et textuelle. La fiction passe par une sorte d'« atomisation »²²⁶. C'est une poétique qui impose au lecteur de reconstruire la fiction. Elle n'est plus un ensemble homogène. Elle s'appréhende par une reconstruction à partir de motifs précités (tableaux, affiches...). Dans la dynamique de la description minutieuse des objets qui passe par le détail, on découvre aussi une description calquée sur le modèle d'une pratique très ancienne : l'ekphrasis. D'un discours détaillé, la pratique, selon Perrine Galland-Hallyn, se présente comme : « *Un discours descriptif détaillé, vivant et mettant sous les yeux ce qu'il montre. [...] il faut que le style rende lui-même le sujet presque présent aux oreilles et aux yeux et que le stylistique égale la dignité du sujet [...]. Les vertus de l'ekphrasis sont principalement la clarté (sapheneia) et l'illusion de vie (energeia)* »²²⁷. L'ekphrasis est la représentation d'une représentation. En effet, c'est une description à un deuxième niveau. Elle est la représentation par les mots de ce qui est déjà représenté au niveau diégétique. Elle ouvre la voie à ce que Claude Dédomon nomme « *narrativisation ou une verbalisation de l'image* »²²⁸. Dès lors, l'image devient une dynamique narrative puisqu'elle construit la diégèse. En clair,

²²⁶ Sélom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n°75, 2004, p. 92. <https://doi.org/10.7202/010785ar>, article consulté le 18 Mars 2020 à 17h30.

²²⁷ Perrine Galland-Hallyn, « La description », *Poétique*, n°99, Seuil, 1994, p. 333.

²²⁸ Claude Dédomon, *L'écriture romanesque chez Marie Darrieussecq : un acte d'exploration, un jeu de création*, Thèse unique, Université d'Abidjan, 2008, p. 215.

c'est la représentation verbale d'une image, d'un objet d'art. A partir de la pratique, la description passe par une adaptation de système de signes non verbaux. Ainsi, en utilisant ce procédé, l'auteur crée une sorte d'animation de la description. Une occasion se crée dans le but d'instaurer une « lecture du fait voir ». Cette incursion dans le monde textuel intervient pour faire connaître l'objet en vue de mettre aux yeux du lecteur, les différentes appréciations que l'on se fait de celui-ci. Dans le texte de Pierre Assouline, cet aspect de l'analyse pourrait être illustré avec l'échantillon textuel suivant, page 164 de l'œuvre:

De quelque côté qu'il l'appréhendait, cette peinture le plongeait dans un état hypnagogique, l'une de ces situations de demi-conscience où un trouble psychique précède le sommeil ou lui succède. L'effet de vibration que produit toute toile de Rothko, jusqu'à en être sa signature, brouille l'insaisissable frontière censée distinguer le rêve de la réalité. Quelque chose de l'ordre d'une hallucination fugace mais qui revient toujours se confronter au réel. Car le tableau est animé d'une lumière intérieure qui se projette sur le spectateur captif avec la même puissance qu'un vitrail de cathédrale. Ses toiles ne cherchent pas à incarner quoi que ce soit d'ésotérique ou d'exotique. Rien qui soit hors des limites de la raison occidentale. Juste assez pour assouvir sa quête de l'accord parfait.

L'auteur présente ce tableau en vue de le rendre présent à l'esprit du lecteur, *l'effet de vibration, l'insaisissable frontière entre rêve et réalité dans les toiles de Rothko, l'hallucination fugace, la lumière intérieure*, etc. À cet effet, le roman devient un entre-espace puisqu'il est le lieu où naissent les œuvres d'arts fictives et constitue le dispositif de monstration. Celui-ci permet d'établir un rapprochement entre l'œuvre d'art et le public. Cette pratique me paraît révélatrice d'une situation singulière. Ce recours en dit long sur « la posture critique qui demeure prise dans les rets d'une certaine idéologie esthétique, celle de la fragmentation qui valorise la désorientation du lecteur. Pour Francine Dugast-Portes, « *Les descriptions minutieuses abondent chez tous. Beaucoup de détails s'accumulent pour expliquer*

une disposition de lieux dans laquelle le lecteur peine à se retrouver »²²⁹. Ainsi, la prédominance du jeu descriptif se manifeste chez les auteurs. Les récits s'inscrivent dans un mouvement de sabotage de la linéarité dans le récit. En effet, au-delà du registre descriptif, la sélection des motifs à décrire participe à l'esthétique de la fragmentation. La fragmentation participerait donc à une reconstruction de la représentation.

De ce projet de reconstruction, même dans ce qui pourrait être observé comme désordre, un ordre, un champ de savoir peut s'installer. À ce sujet, *l'Enquête* de Philippe Claudel est exemplaire : « *Voilà qui est tangible, indubitable. La force de l'objet, de l'objet palpé, existant* », comme souligné à la page 231 de l'ouvrage. La description du portrait tend, chez l'auteur, à devenir un lieu de sécurité pour le personnage. De l'insignifiant, on pourrait découvrir un intérêt particulier. Ainsi, l'objet prend de la valeur. Nous choisissons d'illustrer notre propos avec la trace textuelle suivante :

*La décoration du bureau n'avait aucun intérêt, en tout cas pas suffisamment pour qu'on s'y attarde et la décrive, mais un élément tout de même sauta aux yeux de l'Enquêteur, c'était l'immense portrait du Vieillard – visage, vêtements et pose identiques aux photographies du porte-clés, de la chambre d'hôtel, du bureau du Responsable. [...] L'Enquêteur, paniqué, ne parvenait pas à se détacher du sourire du Vieillard, de ses paupières qui tombaient selon des courbes identiques à celle de sa moustache [...], de son vêtement qu'on avait envie de caresser, contre lequel on aurait pu chercher à se blottir, à s'endormir afin de se faire pardonner ses erreurs, ses mensonges, ses menus et grands péchés*²³⁰

Ces motifs morcelés engendrent les détails intégrés en force qui deviennent comme la base même de la fragmentation. Ainsi, la description du tableau peut donner origine à la question des souvenirs intérieurs. Comme chez Pierre Assouline, entre le souvenir amoureux de la peinture de Rothko et l'angoisse, la crainte, le récit

²²⁹ Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman : Une césure dans l'histoire du récit*, 2018, op. cit, p. 173.

²³⁰ Philippe Claudel, *L'Enquête*, 2010, op. cit, p. 214-215.

succombe sous la technique du faux souvenir. On peut donc l'observer, la description est utilisée à des fins de détournement du romanesque dans l'objectif de refuser l'intrigue. Parfois, les objets sont décrits à l'excès. Cette description nous plonge grandement dans une décomposition comme un tout « gonflé ». Chaque objet décrit est un « monde ». Le détail devient une poésie du discontinu. Avec des techniques différentes, la description tend souvent à l'inventaire. On pourrait illustrer ce fait avec la description faite à la page 21 de l'œuvre :

De l'autre côté de la vitre épaisse – un vitrage à l'épreuve des balles ? -, derrière le guichet, une lumière chirurgicale éclairait une pièce de quelques mètres carrés. On distinguait un bureau, une chaise, un calendrier punaisé au mur ainsi qu'un grand tableau sur lequel des dizaines de voyants s'alignaient, certains allumés, d'autres éteints, d'autres clignotant. Sur le mur de gauche, des écrans de contrôle composaient une mosaïque régulière offrant des vues de l'Entreprise, bureaux, hangars, parkings, escaliers, ateliers déserts, caves, quais d'avitaillement.

La description serait alors une transposition d'une nomenclature. Dans son hétérogénéité, le récit est soumis presque à la tyrannie du détail ; d'où un pilonnage systématique du code fictionnel lié à la sollicitation constante de la linéarité. L'objet reste inépuisable. On parlera de « *processus analytique* »²³¹ : un processus au sein duquel chaque détail peut donner naissance à un « *grand plan* ». L'objet s'ouvre ainsi à l'énormité, c'est-à-dire qu'il prend une forme volumineuse. On pourrait ainsi dire que le détail passe par l'agrandissement (*la vitre épaisse*). La notion d'agrandissement est à mettre en rapport avec ce que Micke Bal appelle *le verre grossissant*²³². Cette notion relève d'une grande description des objets. « Le verre grossissant » est une poésie du détail qui relève du grossissement de l'objet au niveau de la description. Le verre, lui-même, a un aspect bombé. Le verre grossissant et la nécessité de son apparition relèvent, chez l'auteur, le souci de placer le détail au-dessus de la fiction. Tous ces détails sont intercalés dans la

²³¹ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, p. 124.

²³² Micke Bal, « Le verre grossissant », *Etudes littéraires*, vol. 28, n° 3, 1996, p. 13-28.

narration, agrandis et divinisés. Ce sont eux qui comptent chez l'auteur. Ainsi, les effets picturaux ou publicitaires (affiches) évoqués dans cette narration ne relèvent pas de la simple esthétique où l'on les reléguait habituellement. Ils ne sont pas un but, mais un véritable effet de développement du détail. Le but est de dérouter toute construction de l'intrigue. Le roman est revisité de l'intérieur, informé des renouvellements les plus exigeants de la littérature. Il est informé des formes nouvelles de récit, empruntant à la pure description.

Outre cette description minutieuse des objets, l'excès de détail apparaît dans une description de l'espace. L'espace est décrit comme un lieu géométrique des points d'absorption de multiples cotés qui s'y perdent. Dans les textes, prolifèrent des indications à caractère géométrique, notamment celles qui se réfèrent à l'espace de travail. L'espace décrit dans le prolongement du récit est également quadrillé de points géométriques : « *de part et d'autre* ». Pour illustrer notre argumentaire, nous choisissons quelques échantillons textuels des différentes œuvres. Ainsi, on a aux pages 44 et 47, chez Jean Echenoz : « sa marche *vers* le bureau d'Hubert », « On est passés *dans* son bureau ». Chez Philippe Claudel, on peut le remarquer aux pages 21, « *Au-delà* », « *De l'autre côté* ». Du côté de Pierre Assouline, on peut le justifier avec les traces textuelles suivantes, pages 14, 18, 21 : « *au-delà* de la fenêtre », « *Au centre* du mur », « *Derrière* ». Le degré de variabilité de la géométrie est également manifeste dans le corpus où les narrateurs observent les dimensions des habitats et des environs projetées sur un plan (papier). Cela se perçoit à travers des figures qui répondent à une géométrie, d'abord simple, puis complexe, comme on le découvre à partir de certains éléments textuels : « *de l'autre côté* de la rue », page 80 de *l'Enquête*, « *près de l'entrée...vertes* », « *derrière* le comptoir », page 14 de *Fuir*. Aussi les échantillons textuels étaient-ils nombreux. Nous avons donc fait le choix d'en citer quelques-uns comme exemples. Cette variabilité géométrique s'ouvre au caractère énigmatique de l'écriture. Une importance est accordée à la vision géométrique de l'espace. « *Caractéristique formelle de la poésie du fragment, cette désorientation dans l'espace intérieur du récit donne une idée, à plusieurs*

ramifications et implications non négligeables »²³³. Le lecteur doit suivre la piste du sens qui s'élabore, car rien n'est préalablement programmé, tout est incertain. Il faut créer l'espace. Tout doit être déchiffrement et non reproduction. L'invention n'est plus privilège de l'écrivain qui invite le lecteur à exercer ses capacités créatives. Le lecteur ne reçoit plus un monde achevé où il est fermé sur lui-même. Il ne faut pas y voir toutefois une poétique narrative du seul et irrévocable morcellement. Cette géométrisation des espaces crée plutôt des zones de tensions plus ou moins affirmées, soit en soulignant une rupture qui est bel et bien là, soit en suggérant une rupture dans l'espace vécu qui, par ailleurs, possède une certaine cohérence. Ainsi, le fragmentaire se montre comme exploration des formes. Cette exploration constitue la raison d'être de l'œuvre romanesque qui recourt au fragmentaire pour inventer un type de récit. Les auteurs constituant presque le « signifiant », il revient au lecteur de déchiffrer la fiction pour découvrir les significés possibles. Il doit ourdir l'étoffe de l'écriture pour construire un sens. De là s'entend le caractère pluriel de l'esthétique scripturale. En effet, les auteurs ont recours à d'autres procédés dont ils ont techniquement besoin pour agencer le discours du récit. C'est le cas du transfert métaphorique.

Au-delà de cet excès de détail manifeste dans le corpus, une autre modalité du point descriptif génère la rupture dans la fiction : c'est la métaphore. Cette modalité accentue le discontinu. Dans le récit, on assiste à ses manifestations. La figure institue la fracture du récit. Elle devient un meilleur moyen de se référer à un contexte précis d'émiettement ou de discontinuité dans le récit. Dans l'écriture, il y a « *substitution de la métaphore expressive par la métaphore structurelle* »²³⁴. La métaphore structurelle entraîne une érosion de la référencialité en faveur de l'écriture. Le sens est tissé peu à peu par le texte. L'écriture métaphorique crée un univers instable et mutable, distant du principe de stabilité. Le fragmentaire devient une forme d'exploration des potentialités du langage dans un texte en transformation permanente. Il rend compte d'un substrat original et particulier. Par

²³³ <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n1-etudfr2906/029840ar> (consulté le 15 Décembre 2020 à 20h15).

²³⁴ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, 1967, op. cit, p. 136.

le trajet métaphorique, la fragmentation devient le lieu par excellence, où s'exprime l'originalité du style. Elle produit le sens. Ainsi, d'une structure narrative qui fait montre de cet état, *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint actualise la métaphore structurelle par l'idée de voyage. On peut aussi citer *Envoyée spéciale*, *l'Absolue perfection du crime*, *l'Enquête* et *Golem* qui sont, en somme, des textes impactés par la thématique du voyage. Le thème de voyage, voire de déplacement constitue l'un des éléments générateurs de la fragmentation dans les textes. Celui-ci déploie la fiction à travers plusieurs lieux. Il favorise une spatialité distribuée. Cela permet d'échapper à la fixation de l'espace. Le fragmentaire devient un moyen de résister à une certaine écriture qui a tendance à se figer en un vase clos. Cette volonté de fragmenter semble s'amplifier à mesure que nous avançons dans chaque récit. Le déplacement à moto ou en train dans *Fuir* sera l'occasion de penser à Marie ; Ce que traduiraient les références textuelles suivantes prises comme exemples : « *la relation sentimentale* »²³⁵, « *en appelant Marie...me parler* »²³⁶, « *Mon amour pour elle n'avait fait que croître tout au long de ce voyage...mutuellement* », page 169. Tous les épisodes de l'« intrigue » amoureuse sont conditionnés non seulement par les lois des relations des lieux, mais aussi par le degré de leur connaissance. Pendant que Pékin reste le lieu du rejet de Marie, Paris, quant à elle, devient la réalisation du rapprochement. C'est par des raccourcis ou détours inattendus que se montre l'« intrigue » de telle sorte que tout soit constamment modifié. Le voyage occupe une place déterminante, charriant des connotations de destruction, de dégradation et de réalisation. C'est cet état de réalisation qui motive le texte de Pierre Assouline par l'idée du déplacement de Gustave-Meyer dans une pourchasse inédite. Les traces textuelles suivantes nous servent d'exemples : « *le métro est un gouffre...il était comblé* », page 40, « *réver...voyager, voyager, voyager ! dans un lieu incertain entre de veille et sommeil profond...Les siens* », pages 200 à 201. À ces illustrations, il faut ajouter le fait que la progression de la fiction passe par la destruction du schéma ou de l'idée de départ. Dans sa fuite, le personnage va à la recherche de la vérité auprès de son ami médecin ; il part nulle part dans toute l'Europe à la

²³⁵ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, 2005, op. cit, p. 11.

²³⁶ Idem, p. 167.

recherche de sa personnalité. C'est une idée qui montre que le déplacement devrait être une libération. C'est par la destruction totale ou partielle de cette idée que l'invention fictionnelle trouve sa voie au-delà de l'idée initiale. La métaphore structurelle imprègne donc les textes d'une énergie et d'un dynamisme qui mettent en évidence le fragmentaire. Elle instaure un mécanisme de construction de l'idée de déplacement en premier temps. Les échantillons textuels suivants sont tirés du texte de Philippe Claudel. Ils serviront d'illustrations pour révéler un autre sens de la métaphore structurelle : « *il entra rapidement dans la chambre, posa sa valise* », page 37, « *votre errance hébétée* », page 58, « *le tracé des rues, l'absence d'indications, le climat conspirait ou qu'elle soit le plus possible retardée* », page 60. Le voyage, en tant que moyen de libération, devient alors une angoisse. Le transfert métaphorique s'offre comme un fil conducteur commode pour la fragmentation, puisqu'il inaugure tout le mécanisme de construction déconstruction employé par le fragmentaire. Le fragmentaire devient « *la possibilité de l'impossibilité* » : *il est possible d'écrire à condition que cela ne conduise qu'à la reconnaissance d'une impossibilité d'écrire* »²³⁷. Ce mécanisme, par l'effet fragmentaire, ouvre complètement la fiction. Le fragmentaire permet une ouverture de l'« esprit » du narrateur. On peut suivre ses pensées, l'une après l'autre. À travers des ramifications et bifurcations, la métaphore du déplacement contredit la linéarité fictionnelle, et donc trahit l'architecture du récit.

Tous ces éléments, à savoir la segmentation du récit, la description minutieuse à travers le détail et le transfert métaphorique par la métaphore structurelle, participent à une déréalisation référentielle. Cette spécificité fragmentaire accentue la misère du lecteur, tout en enchantant les voix d'un « écrit fictionnel ». Cet écrit fictionnel devient surtout le jet fondateur sur lequel se bâtit l'élégance de la fiction. La fiction s'ouvre encore à d'autres modalités génératrices de la fragmentation.

²³⁷ Peter Schnyder et Al, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 73.

I.3/ L'effet réflexif : une lente et douce désintégration des formes.

La mise en abyme, comme le souligne Lucien Dallenbach : « *est toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient* »²³⁸. Singulièrement, l'auteur de, *le récit spéculaire*, soutient que, la mise en abyme « *s'est trouvée associée dès l'origine au Nouveau Roman dont elle est apparue d'emblée comme l'une des marques distinctives* »²³⁹. Dans la suite de ce constat, l'impact ou la qualité de l'effet réflexif reste dynamique dans le texte, comme le soutient Francine Dugast-Portes. Pour elle, « *[ses] réduplications mouvantes ne constituent pas un facteur de clôture de l'œuvre. Elles suscitent un parcours dynamique du texte, sans cesse relancé. [...] Elles stimulent les rebonds de la lecture, démystifient en même temps l'opération de fictionnalisation en l'affichant par sa présentation concertée* »²⁴⁰. Cette situation de miroitement dans le « grand récit » favorise un émiettement continu de la fiction. Sans doute, c'est cet état de fait qui favorise la fragmentation. La mise en abyme favorise la réduplication, la déclôture, la stimulation de la lecture. On note dans la définition, une typologie entre mises en abymes « simple », « infinie » et « aporétique ». Toutefois, il ne s'agira pas de faire sa typologie, mais de la montrer comme une modalité génératrice de fragmentation. D'autant plus que la fragmentation est une recherche multiple sur le texte. En témoignent les propos de Maurice Blanchot, « *la littérature de ces écrivains est liée au mouvement de la recherche de multiples possibilités de la littérature : « une écriture hors du langage* »²⁴¹. L'actualisation de la mise en abyme serait alors fragmentaire. Elle ne se propose pas de former l'unité texte entre des mots et un sens, mais entre plusieurs sens. Une seule chose compte : mettre en place, non pas un mouvement entre une signification et des mots, mais uniquement un mouvement. Le texte devient ainsi un perpétuel mouvement par l'effet réflexif. La mise en abyme se révèle comme un jeu de miroir. Pour Pierre Lafille, le miroir

²³⁸ Lucien Dallenbach, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, 1972, op. cit, p. 30.

²³⁹ Idem, p. 152.

²⁴⁰ Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman : Une césure dans l'histoire du récit*, 2018, op. cit, p. 146.

²⁴¹ Maurice Blanchot, *l'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 389.

dans le récit a une valeur de « *procédé de reflets et d'inclusion* »²⁴². Dans les récits, le motif du miroir est évoqué différemment. Cette multiple reprise du miroir engendre le discontinu. Cela se perçoit à travers les différents glissements de la fiction. Comme des artefacts, ses reflets sont intégrés méthodiquement dans la matière romanesque. Ces jeux de miroirs, dans la morphologie du récit, alternent plusieurs niveaux événementiels. Ainsi, ces jeux sont entre autres reflets de textes sur un texte, roman sur le roman, représentation de lieux sur un texte et rêves sur le texte.

Dans cette partie, nous l'avions mentionné bien avant, le procédé de la mise en abyme s'appréhende en tant qu'une modalité de fragmentation du récit. L'effet réflexif s'observe comme un paradigme essentiel dans les textes des romanciers. Dans *Fuir*, l'effet réflexif dû aux traces de la fragmentation permettent d'aborder la question de la mise en abyme sur une autre perspective. Celle-ci ouvre la question de la mise en abyme et dessine de nouvelles configurations aux allures d'effacement, de bris et de débris. Le jeu de miroir est miroir sur le projet qui soutient le mouvement du récit. La mise en abyme s'officialie par cette représentation qui tend au processus pré-cité. De ce fait, le fragmentaire entraîne un exercice de la pensée ; il s'agit d'une pensée sur l'architecture de l'œuvre. L'analyse tente ici de montrer les implications du fragmentaire dans la spécificité du jeu de miroir tel que l'on observe dans *Fuir*. Comme le souligne Nicolas Xanthos,

Du côté de *Fuir*, un lien est à peu près toujours présent d'un paragraphe à l'autre, d'une partie à l'autre et même d'un chapitre à l'autre. C'est là que s'éprouve cette tension entre une continuité qu'on perçoit et une rupture affirmée pourtant. Dans ces conditions, la lecture finit par rechercher ce qui fait l'unité de chaque fragment, par-delà les liens d'intrigue qui les rassemblent²⁴³

À partir de ce lien qui crée la tension dans le texte, le romancier ne manque pas d'informer ses lecteurs. C'est bien ce qui pourrait s'observer au travers des éléments

²⁴² Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1954, p. 113.

²⁴³ Nicolas Xanthos (2009), Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint. *Etudes françaises*, 45 (1), 67-87. <https://doi.org/10.7202/029840ar>, p. 79. Consulté le 24 Novembre 2020 à 14h19.

textuels suivants de l'œuvre : « *continuer à avancer, à contre-courant* », page 121, l'avancée dans le récit se fait par des secousses « *aux corps blancs, lisses et silencieux, incomplets, mutilés, des fragments* », page 49. La mise en abyme se pose dès lors comme le lieu qui nous donne d'appréhender le texte dans son silence, dans son incomplétude, dans sa mutilation et dans sa composition en fragments. À preuve, la trace textuelle suivante :

*En espace d'art contemporain, où les artistes présentaient des vidéos mobiles, les projecteurs fixés dans le vide à des tiges métalliques qui se balançaient doucement dans l'obscurité du hangar, les images projetées se diluant sur les murs, se séparant et se décomposant pour se rejoindre et se quitter à nouveau*²⁴⁴

L'effet réflexif permet de présenter tout le dispositif du texte. En effet, un miroir jeté sur la structuration de celui-ci laisse entrevoir les composantes. C'est un texte empreint de mobilité et de projection sur plusieurs domaines artistiques. C'est un texte où la séparation et la décomposition se lisent. Une telle dynamique de la mise en abyme rejoindrait celle du roman *l'Enquête* de Philippe Claudel dans lequel le mouvement du texte se lit dans le projet de la fragmentation. Pour s'en convaincre, le fragment textuel suivant à la page 72 :

L'hétérogénéité de ces constructions n'était en fait qu'apparente puisque toutes appartenaient au dispositif de l'Entreprise, comme le démontrait le mur d'enceinte qui les englobait, délimitant une frontière, mais créant aussi des soudures, des liens, des ponts, des adhérences entre eux, les assimilant aux cellules ou aux membres d'un seul et même corps gigantesque.

À l'instar du texte de Philippe Toussaint, celui de Philippe Claudel s'apprécie par le jeu de miroitement. C'est un projet de « *rupture dans la continuité* ». Dans sa singularité, la question de la mise en abyme s'offre par une exposition du projet scripturaire. L'échantillon textuel suivant pris comme exemple traduit au mieux cet aspect : « *les dépliants et livrets posés sur la table. Ils étaient en vérité totalement*

²⁴⁴ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, 2005, op. cit, 21.

hétéroclites : quelques coupures de presse sur l'Entreprise...l'Enquêteur trouva également des formulaires..., le mode d'emploi en dix langues », page 91 à 92. Bien plus, ce reflet s'associe au reflet du roman sur le roman. Ce reflet qui fait partie des reflets de jeux de miroir est présent. En effet, la structure du texte s'offre comme un journal du narrateur perdu dans les différentes pérégrinations de son projet d'enquête sur les suicides dans l'Entreprise. C'est donc une « *direction dictée* ». Ici, on pourrait constater que le roman emboîte un journal. C'est le journal de *l'Enquêteur* ou le récit diariste qui devient « un » roman. Cela entraîne un exercice de la pensée. Le texte est inscrit dans une informité. Les frontières de la fiction éclatent par un entremêlement de genre. Ce genre qu'est le récit diariste voit sa réflexion sur la diégèse de l'œuvre dans sa totalité. Le rythme de l'écriture passe ainsi par un dérapage qui permet au contenu de donner un sens nouveau au contenant. Gusdorf Georges à propos du journal soutient que : « *La méthodologie du journal est excentrique, elle se satisfait de la perpétuelle digression, qui prend la tangente à tout moment, dérapant au seuil des questions fondamentales, évoquées au passage, aussitôt abandonnées au gré des humeurs du moment* »²⁴⁵. Cet entremêlement, à partir du récit diariste, ouvre au délire dans le récit principal. On comprend alors que ce texte diariste se suffit à lui-même et devient un ensemble clos, un monde fixé par ses propres règles. Un ensemble qui ne libère pas une périodicité quotidienne. Cela favorise un obstacle structurel dans la mesure où le diariste manifeste une entière liberté de hacher le rythme du récit. Il défait en effet l'unité composite du récit principal. Cette visée subjective provoque une distance avec la fiction initiale tout en rendant le dispositif énonciatif sensible. On passe du roman au journal. Le récit se révèle comme un « programme ». En écrivant son journal, *l'Enquêteur* impose un certain « ordre » au récit principal. Les informations données sont hachées pour rendre la chronologie de l'écriture plus incohérente. Le fragmentaire traduit ici une déconstruction. Cette mise en abyme du récit diariste dans le roman montre « *l'exigence fragmentaire comme un lieu où s'opère la*

²⁴⁵ Georges Gusdorf, *Les Ecritures du Moi*, lignes de vie 1, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 318.

mutation, la crise de l'écriture et de son sujet »²⁴⁶. La mise en abyme soumet le récit romanesque aux confins d'un récit diariste. Une autre histoire différente rythme le texte, celle de l'Enquêteur. Un principe de dispersion s'établit. La mise en abyme devient un processus de déconcrétion chez l'auteur. Ces récits que nous avons choisis reflètent une exposition de la technique de la mise en abyme. Ainsi, dans la même dynamique de l'effet de réflexivité, *Golem* de Pierre Assouline en est une exemplification. Comme le remarquait Italo Calvino, le « *processus actuellement en cours est celui de la revanche de la discontinuité, de la divisibilité, de la combinatoire, sur tout ce qui est flux, gamme de nuances déteignant l'une sur l'autre* »²⁴⁷. Le texte à l'épreuve du fragmentaire, par le biais de la mise en abyme, deviendrait une mosaïque à la clôture très artificielle. La perméabilité donne ainsi l'occasion à Pierre Assouline d'ouvrir la lecture de son texte sous les couleurs d'une souple intégration ou explication du projet fondateur du récit. En effet, le texte devient une étude des « *spécialistes de la spécialité* », comme il le mentionne à la page 15 de son œuvre. La mise en abyme lui permet de poser la réflexion sur la thématique du fragmentaire. Elle rend l'avancée du récit moins linéaire. On fait face à une réflexion critique. Le jeu de miroir du roman sur ses propres constructions. À partir de l'histoire de Gustave-Meyer, on découvre le projet scripturaire. Les éléments textuels qui suivent l'expriment au mieux : « *rien n'est aussi difficile que de nommer ce qui ronge sourdement, que de mettre des mots sur l'innommable* », page 21, « *imprévisible* », page 128, « *l'insaisissable* », page 130. La mise en abyme appuierait l'idée de la permanence de l'écriture fragmentaire dans le roman. Elle permet une interprétation des mécanismes du récit fragmentaire. Avec un autre reflet, l'auteur, à côté de l'exposition du projet scripturaire, présente un texte sur un autre texte. Le texte assoulinien s'ouvre comme une lecture de *L'innommable* de Beckett. Le personnage du texte central, c'est-à-dire *Golem*, est porté dans les firmaments de cet innommable. En témoigne l'échantillon textuel suivant : « *Des années après, dans sa fuite, il décalqua sur une carte de l'Europe l'échiquier*

²⁴⁶ <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0073927> (consulté le 22 Mars 2021 à 01h45).

²⁴⁷ Italo Calvino, *La machine littéraire* (trad. M. Orcel et F. Wahl), Paris, Seuil, 1984, p. 15.

dessiné par l'écrivain et répercuta les coups qu'il avait imaginés. C'est ainsi que « L'innommable » et Beckett furent les guides souterrains de son Grand Tour », page 206. De cet innommable, Pierre Assouline a fait sien. Les lignes de son texte sont des traces de cet état. Le fonctionnement du personnage de Gustave s'inscrit dans une structure globale de fonctionnement résumée dans l'Innommable. Cet état se justifie dans la mesure où le texte premier se noue et se dénoue par une recherche effrénée de la vérité dans l'optique de dire un non-dit. Cela pourrait se montrer par la trace textuelle suivante à la page 201 : *« prendre pied sur cette terre d'Europe où tout avait commencé, en respirer l'humus maudit, interroger le regard oblique des hommes, fouiller la généalogie des golems et prendre la mesure du chemin parcouru »*. Le fragmentaire participe d'une recherche de la vérité. Plusieurs observations se dégagent de cette réflexion. Flexibilité, pénétration du texte premier, avons-nous constaté, signifient la présence manifeste de la mise en abyme comme procédé du fragmentaire. De cette manière, chaque récit constitue en lui-même un récit dans le récit. Quand la réception de lecture quitte celle des différents personnages dans les textes finis, une autre captivante commence. Cette même dynamique du jeu de miroir est caractéristique de la structure qui fonde *l'Absolue perfection du crime*. L'auteur explique la stratégie qui sous-tend son texte. Le texte premier se lit, non pas dans la fluidité langagière, mais par la fragmentation. Le jeu de miroir est une projection sur le fragmentaire. C'est le principe organisateur des séries d'événements. Le texte est constamment ramené à cette logique. Certaines expressions et phrases dans le texte sont significatives de cet état de faits : *« les objets dans le miroir peuvent être plus près qu'ils n'apparaissent »*, page 15. De ce jeu de miroir, le romancier passe pour expliquer son projet entre *« les fonctions minimales du langage »*, page 20 comme il le souligne, *« ces petites phrases, pour opérer la transition »*, page 31, *« c'était si simple alors d'ajouter tranquillement au malaise les quelques phrases faites exprès pour noyer le poisson »*, page 97. Nous lisons un projet sur le texte. L'on dira que le texte emboîte un projet. Un texte où *« les temps changent »*. Le récit second est la réalisation du premier. À la différence, l'auteur nous plonge dans un texte qui est un rêve sur un texte. Son appréhension, comme le signale Daiana Dula Manoury, le rêve est un *« événement et produit du*

travail de l'inconscient dans sa manifestation nocturne par excellence, source à la fois de repères et d'égarement, le rêve reste avant tout le trait caractéristique, le signe de reconnaissance de l'éternel passage de la nuit au jour et du jour à la nuit »²⁴⁸. Appréhender ainsi le rêve a été utilisé, surtout dans son caractère source à la fois de repères et d'égarement. Tanguy Viel l'utilise dans la dynamique de la mise en abyme pour dérouter le lecteur. De plus, d'un besoin créateur, l'auteur en a fait sien. Son texte arpente donc les sillons d'un rêve qui se lit. Cela engendre une oscillation entre fiction romanesque et rêve. La mise en abyme affute la brisure du récit. Cette rupture se radicalise à travers ce jeu de miroir de rêve sur le texte. Nous utilisons les traces textuelles suivantes, page 129 : « *dans mes rêves* », page 95 : « *un jeu [...] de minutie intérieure* » pour justifier notre propos. Le texte de l'auteur devient une juxtaposition de la réalité et du rêve. Le narrateur scrute son « *retroviseur intérieur* ». Ce qui pose le problème du rapport de la diégèse et du récit métadiégétique. Comme possibilité, le rêve est intégré dans le livre. Le romancier semble lui assigner, de ce fait, un rôle de méta-discours ou méta-réalité. Le rêve introduit le texte et, donc intègre un autre système par rapport auquel il fait sens. Un « *questionnement permanent, non seulement sur la réalité des événements de la diégèse, mais aussi et surtout sur l'écriture en tant que telle, sur le roman qui est à la fois fiction et miroir d'une réalité vécue par le lecteur* »²⁴⁹. Cet emboîtement désigne avec force l'ouverture des aventures et oriente vers la recherche d'analogies entre imaginaire et réalité. C'est d'ailleurs ce que souligne l'auteure de *Eminences du rêve dans la fiction* :

Le récit de rêve est avant tout, dans la course à l'imaginaire, cette représentation privilégiée par rapport à d'autres modes narratifs, en ce qu'il apporte une double réponse : à l'envie du rêveur de garder une trace de ce qui lui apparaît, à la sortie du sommeil, comme une réalité inaltérable, d'une part ; à une certaine urgence qui, si elle n'est pas thérapeutique au sens psychanalytique, peut équivaloir à un besoin créateur, d'autre part²⁵⁰

²⁴⁸ Daiana Dula Manoury, *Eminences du rêve en fiction*, Paris, Nathan, 2014, p. 9.

²⁴⁹ <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0073927> (op. cit).

²⁵⁰ Daiana Dula Manoury, *Eminences du rêve en fiction*, 2014, op. cit, p. 10.

Dans cette fiction, le rêve apparaît donc comme intermédiaire entre une oscillation réalité/illusion, et insiste sur le fait qu'un texte n'est jamais terminé. S'ouvrant aux profus, la mise en abyme infinie libère les mouvements de lectures. Elle crée à chaque fois une nouvelle mise en abyme à travers l'introduction « *des décalages, des approximations, des déviations. Le lecteur se trouve sans cesse confronté à l'inquiétante étrangeté : il assiste à* »²⁵¹ l'apparition d'une autre narration. Toutes ces narrations apparaissent finement dans la grande narration. À partir de la mise en abyme, le fragmentaire travaille le récit. Il joue sur l'adoption de formes autres par la juxtaposition. Dans tous les textes des auteurs, on peut découvrir que chaque fragment s'oriente dans la direction de bris de miroir qui réfléchit l'ensemble du récit. Le fragmentaire devient un moteur d'une obsessionnelle quête « herméneutique ». Il est, en effet, un processus affecté d'une duplicité essentielle capable d'éclairer le récit, d'en révéler certains aspects, elle est aussi a même de l'opacifier.

Ces différents éléments brisent l'homogénéité de la fiction. La fiction est truffée d'une multitude de digressions fantaisistes. Ils jouent sur la précarité et l'évanescence du réel soumis à des intrusions, des ruptures, des diffractions de toutes sortes. Des éléments éparpillés dans le récit principal, de façon sporadique, travaillés pour aboutir à un tout lézardé où l'imagination du lecteur se donne libre cours. Le tissu fictionnel est dénucléarisé, voire mutilé. Il est nourri de tous ces miroirs qui créent des réajustements, des hésitations, des surcharges plutôt qu'une logique fictionnelle suivie. Toute cette hybridité fictionnelle pourrait s'inscrire dans ce que Françoise Susini-Anastopoulos, nomme « *ouvrage de dissémination* »²⁵². Une pratique qui occasionne le miroitement, la diffraction, la réduplication dans le récit. Les récits des auteurs passent par cette dissémination en éparpillant le récit principal. La fragmentation, comme signifié dans les premières lignes de ce travail, se lit en tant que déclôture. De cet état de fait, la représentation qui préexiste à l'œuvre n'est pas close et achevée. Le fragmentaire devient l'événement d'une

²⁵¹ <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2012-v43-n1-etudlitt0437/1014066ar.pdf> (op. cit).

²⁵² Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 122.

forme en train de naître. À partir de ses procédés possibles, une multitude s'en dégage. On pourrait citer entre autre la variation graphique.

II/ LA VARIATION GRAPHIQUE.

Entendons par variation graphique, le changement ou la modification qui s'opère dans la manière dont un mot est écrit. Toutefois, c'est à l'échelle du texte que cette expression sera employée dans notre analyse. Cette expression prend en compte, certes la forme du mot (gras, en italique ou simple), mais aussi la syntaxe (la virgule, les points en suspension etc.), le syntagme avec la présence de parenthèses, de guillemets et la forme du texte (texte en blocs séparés par des blancs typographiques). Ce sont ces différentes marques typographiques qui constituent la variation graphique.

Dans cette partie de notre analyse, nous montrerons comment la variation graphique génère la fragmentation dans le tissu fictionnel. Pour ce faire, nous présenterons la ponctuation comme effet de fragmentation et, la fragmentation en tant qu'un processus d'aération textuelle. À ces différents points analytiques s'ajoute le ciselage de la phrase. Par le fragmentaire, comme le mentionne Alain Montandon : « *toute une poésie de l'impromptu est créée, qui est aussi entreprise de distillation, « en morceaux, en petits morceaux, en tout petits morceaux »*²⁵³.

II.1/ La ponctuation comme effet de fragmentation.

La ponctuation relève d'une ambition dans le texte fragmentaire. D'une certaine manière, cette ambition est de favoriser la discontinuité dans le texte. Et, c'est entre autres avec des signes graphiques au niveau de la syntaxe (la virgule, le point de suspension, le point d'interrogation, etc.) que cela est visible. De fait, la ponctuation se présente comme une complication en déroutant toute lecture. Elle crée une sorte de réserve presque « elliptique » du langage. Ainsi, la prolifération de certains signes graphiques précités, selon les propos de Maryse Roussel-Meyer, « *inscrivent dans la texture de l'œuvre une apocalypse* »²⁵⁴. À l'échelle de la phrase,

²⁵³ Alain Montandon, *Les formes brèves*, 2018, op. cit, p. 14.

²⁵⁴ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 128.

c'est la syntaxe qui est brisée par le style fragmentaire. C'est d'ailleurs ce qui renforce l'impression du fragmentaire. En effet, les textes sont saturés par une ponctuation déroutante. Même si, cela peut paraître insuffisant, nous choisissons de l'analyser, car elle bouscule l'ordre logique et, par conséquent, favorise une fragmentation. De toute évidence, *Golem* est le lieu de la réalisation de cet état qui migre allègrement sous l'effet de la fragmentation. A titre d'exemple, le choix s'est fait autour des différents points en suspension qui bifurquent dans le texte : « Quand...le blanc... », page 13, « Mais qu'est-ce... », page 20 « d'instinct... », page 24 « la prochaine fois... », page 25 « depuis... », page 25, « Je sais... », page 28, « mais... », page 29, « Et comme je suis pharmaco-résistant... », page 31, « j'ai la tête... », page 32. Pour une raison de concision dans notre argumentaire, nous décidons de faire une économie de cette exemplification, bien qu'elle soit manifeste dans tout le texte. D'un texte à un autre, les points de suspension prennent de la place, même si dans *l'Absolue perfection du crime*, *Fuir* et *Envoyée spéciale* leur présence n'est pas manifeste. Tous ces points de suspension rompent les différentes phrases. À l'échelle de la totalité du texte, la destruction de l'axe syntagmatique touche la progression narrative et, même, la progression de l'énoncé. Cette ponctuation en suspension montre la déchirure qui affecte le sujet, toutes ses hésitations. Si cette expérience de la ponctuation s'affiche comme le lieu du déchirement du sujet, c'est donc un espace d'exposition et de dévoilement des tourments dans le texte de Philippe Claudel. En témoignent, les échantillons suivants : « le... », page 22, « que... », page 23, « Il marchait depuis...depuis », page 28, « et... », page 56, « m'a... », page 57, « vous êtes... », page 56, « Dommage... », page 59, « j'ai à faire... », page 60, « très nette d'une...présence », page 61, « mon temps en... », page 66, « Ma dépositi... », page 67, « Des suicides... », page 108. En fait, ce choix esthétique, pleinement décidé, n'est pas une incapacité à construire ou à respecter la logique de la phrase. On peut dire qu'avec les romanciers, se joue, au niveau de la logique de la phrase, une lente et douce déstructuration qui vient présenter les tourments du sujet. De même, on peut affirmer qu'ils s'inscrivent dans un sabotage phrastique qui passe par la ponctuation. Cela marque définitivement un suspens, une rupture qui frappe

soudainement la continuité textuelle d'une impossibilité à se poursuivre. Les points de suspension suggèrent alors un récit qu'il faut compléter. Ils créent un embarras dans la lecture. On peut en fait penser à une omission de certains éléments utiles à la compréhension de la diégèse. Un vide se crée dans la phrase. Comme si « *la lecture s'en trouvait, il faut bien le dire, rendue fort malaisée. Comme s'il fallait rappeler le lecteur vagabond à ses devoirs* »²⁵⁵. Au-delà des tourments des sujets qu'elles véhiculent, les phrases deviennent une alerte pour le lecteur, voire une sollicitation. Dans l'aventure de l'écriture, les auteurs annoncent leur liberté expérimentale du texte dans sa totalité. De ce fait, on pourrait parler d'une ouverture d'un champ d'exploration formelle sur la phrase.

Cette liberté de ponctuer s'accroît tout de même par l'utilisation croissante du point d'interrogation. Un signe qui suscite tout naturellement le questionnement. En effet, le point d'interrogation crée la conversation. Ici, contrairement aux points de suspension, la profusion du point d'interrogation dans le texte répond à une autre fonction. Une sorte de tournoi par les questions qui perturbent le discours en autant d'échanges brisant. Bien plus, ces questions diffèrent sans cesse la progression diégétique. Le fragmentaire, tout en devenant un appel au lecteur, est bien le signe du trouble intérieur des sujets. Du texte, on passe dans l'intériorité de ceux-ci. Le personnage Assoulinien en souffre continuellement. Dans son trouble, des questions survolent à la recherche de réponses à sa vie, comme on peut le constater : « *qu'il sait...du Golem ?* », page 122, « *Si ce...alors qui ?* », page 143, « *Mais n'était-ce...amélioré ?* », page 193, « *Le risque...déshumanisation ?* », page 193, « *Vous vous souvenez ?* », page 208. Gustave-Meyer pris dans le piège de la déshumanisation ne sait à quel saint se vouer. Cette tendance est bien présente chez l'Enquêteur de Philippe Claudel. Différemment, ce personnage est consommé par son projet d'investigations des suicides dans l'Entreprise. Certaines occurrences textuelles peuvent le justifier : « *Tournait-il en rond ?* », page 17, dans cette « *épreuve initiatique* ». Le sujet demeure tourmenté. Le point d'interrogation actualise constamment ce fort intérieur : « *pourquoi moi ?* », « *Pourquoi moi ?* »,

²⁵⁵ Patrick Kechichian, écrire en fragments, <https://www.cairn.info/revue-etudes-2016-4-pages-73.htm>, 2016, p. 80, article consulté le 23 Novembre 2020 à 14h00.

page 112. Pareillement, c'est le lecteur qui est interrogé : « *Vous allez bien ?* », page 104, « *Vous avez lu les philosophies ?* », page 109, « *Qui pourrait prévoir ce que nous allons devenir, vous, moi, la planète... ?* », page 107. On constate que le questionnement, au-delà de l'intériorité du sujet, devient une hésitation métaphysique. Les récits se situent dans leur singularité entre intériorité du sujet et sollicitation du lecteur. Dans cette dynamique de sollicitation, Béatrice Bloch soutient que :

Le texte, libre du respect de l'intention créatrice, propose désormais au regard deux instances nouvelles : l'écriture, d'une part, travail sur un matériau aux contraintes lourdes et dont l'indépendance rétive ne peut être pliée qu'à ses propres lois ; le destinataire, d'autre part, récepteur d'un nouvel espace de liberté dans le roman, qui doit substituer sa propre transcendance aux pressions de l'auteur sur l'interprétation²⁵⁶

Le fragmentaire aiguise l'intention créatrice. Par lui, les auteurs laissent la libre interprétation au destinataire dans cette interpellation.

Outre ces signes, d'autres signes sont utilisés. Les romanciers utilisent des signes de communication ou de « message », surtout des guillemets qui « jonchent » le tissu textuel. Ceux-ci envahissent l'espace-texte pour créer une sorte de polyphonie narrative et une confusion chez le lecteur. Cette insertion de séquences entre les guillemets peut se lire comme un « collage ». Défini ainsi par le groupe u : « *La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers* »²⁵⁷. Cette pratique fragmente plus littéralement le texte continu. C'est même la narration qui est morcelée, un autre discours s'insère dans la narration. Pour des besoins de précision, nous décidons de mettre les occurrences textuelles prises comme exemples entre parenthèses pour mieux montrer ces guillemets : (« *Allo ! ...parfaitement !* »), page 38-39, (« *Vous êtes la 14 ? ...Suivez-moi* »), page 46, (« *Un thé, du pain...est dû* »), page 47, (« *Vous faites...les*

²⁵⁶ Béatrice Bloch, *Le roman contemporain, Liberté et plaisir et plaisir du lecteur*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 7.

²⁵⁷ Groupe u, *Douze bribes pour décoller 40000 signes*, *Revue d'esthétique*, 1978, p. 13.

problèmes »), page 50. Ces différentes traces textuelles sont présentes à l'échelle du texte de Philippe Claudel. La pluralité de tons et de motifs ne laisse aucune latitude au lecteur pour s'habituer à un genre ou un registre, quels qu'ils soient chez l'auteur. Cela exerce une violence sur toute la narration.

À ces guillemets, on peut ajouter les différentes parenthèses qui isolent à l'intérieur des phrases des groupes de mots. Nous choisissons de citer quelques-unes : ((mais je n'ai...les détails)), page 11, ((sa perspicacité...dit), page 21, ((mais personne...Marie)), page 23, ((c'était...connaissance)), page 25, ((je ne cherchais...en Chine)), page 26. De fait, il apparaît que dans sa performance, la variation graphique tout particulièrement les parenthèses créent une sorte de puzzle chez Philippe Toussaint. Il brise et morcèle par cet état de sorte qu'on tisse le fil du sens. Se laisse lire ici, du côté de la poétique du fragmentaire, un constant morcellement à la cohérence narrative, à la mise en intrigue. Généralement celles-ci ouvrent une explication, un commentaire sans lien syntaxique avec le reste de la phrase. Naît ainsi une complication de la lecture. La compréhension textuelle est perturbée à partir de ces signes, car l'espacement dans la phrase crée une séparation imminente, un écart dans la continuité syntaxique. Le recours à la ponctuation entraîne une interruption dans le texte. Cette interruption s'accroît avec les blancs typographiques et les majuscules.

II.2/ Un processus d'aération textuelle.

Ce processus est marqué par la ponctuation de mots. Ceci peut augurer une sorte de lecture du texte aux confins d'une plasticité. Selon Françoise Susini-Anastopoulos, ce processus passe par un art de la diminution de signes²⁵⁸. Ainsi, plusieurs majuscules sont utilisées à des fins d'aération. Au service donc de la variation graphique, en même temps que de la fragmentation dans le texte, les blancs typographiques et les majuscules remplissent une fonction : celle d'exprimer l'ouverture du texte dans le rapport du texte au visuel. Ils créent une fragmentation

²⁵⁸ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 104.

dans la représentation. Ils déstabilisent tout le système organisationnel. En témoignent les propos de Maryse Roussel-Meyer :

Les blancs et les variantes ont donc un effet évident de fragmentation à l'intérieur du système de représentation puisqu'ils le déstabilisent : nous pouvons parler d'un récit résistant à toute référence stable, et mettant en crise la représentation, jusqu'à l'intrigue [...] elle-même, tout en organisant minutieusement ses manques pour permettre à une structure d'ensemble de faire sens²⁵⁹

Avec ces différentes marques, les récits se lisent dans l'instable. Dans les méandres de la fragmentation, les récits réactualisent l'expérience accrue de l'instabilité. L'écriture travaille donc la représentation par les jeux du blanc et des majuscules. En réalité, ces différentes majuscules restent des indicatifs. Comme des images, ils attirent l'attention du lecteur sur un fait : « l'O.P.J », page 141 « la DGSE », page 103, « EXCEPTIONNEL », page 16, par exemple attire l'attention sur le caractère exceptionnel des majuscules gothiques dans le texte Echénozien. Poussées à l'échelle du texte, les majuscules s'illustrent en tant que de la figuration publicitaire : « LIVRAISONS », page 67, « vernis Chanel...PROVOCATION », page 95, « le chauffeur africain...sur son GPS », page 96-97, « CNN, BBC, TV5 », page 219. Dans *Golem*, la variation graphique par les majuscules est une expression de l'expérience médicale que vit le personnage de Gustave-Meyer. Par ricochet, c'est tout le projet médical que suscite la question du transhumanisme qui est présenté. Cette présentation crée une alternance entre discours scientifique et discours romanesque dans le tissu textuel : « IML ! », page 52, « à la FIDE », page 57, « la NSA », page 98, « projet DARPA », page 98, « CNRS », page 152. Il en est de même dans *l'Enquête* de Philippe Claudel. À la différence, le récit se présente avec ces majuscules comme une réalisation policière. Bien sûr que le titre de l'œuvre est une marque de cette représentation. Toutefois, le discours littéraire s'oriente dans la sphère de l'argumentaire de la police scientifique : « ON NE BOUGE PAS ! », page 120, « PAS UN MOT...MON ARME ! », page 120, « LA POLICE...VOS ACTES », page 121, « ELLE...PAS CEDER ! », page 126, « SCSE », page 127, «

²⁵⁹ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 149.

ON SE TAIT ! », page 260. Toutes ces majuscules créent des sensations, des perceptions qui troublent. Elles fragmentent le texte à plusieurs égards et participent à une dispersion textuelle. Leur intrusion provoque une sorte de tache d'encre. La fiction s'appréhende par une combinaison et un assemblage de l'« articulé » et de la « plasticité ». Par ce processus d'assemblage et de combinaison, le texte allie écriture et figuration. Quant aux blancs, ils pullulent dans les textes, surplombent le noir sur les différentes pages. Les textes se lisent par des ensembles. Ces ensembles de fragments sont séparés les uns des autres par ces blancs. Les auteurs cisèlent les récits. Ils occasionnent une sorte d'aération textuelle. Le récit se soumet ainsi à une jubilation du fragmentaire. La préférence est accordée à l'économie textuelle en contradiction avec les vastes ensembles. Les fragments dans leur globalité sont subdivisés en des sous-parties. Encore, ces blancs typographiques, comme des fissures dans le texte, jouent plus sur la forme textuelle que sur la construction fictionnelle. L'unité textuelle est démarquée graphiquement. L'aspect fragmentaire l'emporte sur la continuité. La brisure devient un ornement, un charme de réanimation du langage lui-même. À travers tous ces jeux, le fragmentaire fait vibrer le sens. Une sorte d'association à l'idée d'enchantement naît. Cela montre une valorisation de l'initial au détriment du développé. Même si le blanc étonne tout en créant un vide aveuglant, il crée une sorte de rescousse à l'épuisement de l'esprit. Car, à vouloir trop arpenter la totalité, on s'épuise. Mieux, la « *page blanche qui sépare [...] invite à une lecture ironique du texte, ouverture à une parodie des codes narratifs certes, mais aussi à une parodie de la mise en scène* »²⁶⁰, selon Maryse Roussel-Meyer. D'autant plus que les contours de la totalité se dérobent à chaque instant. Pour renchérir le propos, Françoise Susini-Anastopoulos invite à « *[faire] du monde une série de micro-lectures, réduisons-le en instantanés, consommons-le à doses infinitésimales, découpons l'univers en petits segments pour échapper ainsi à la tyrannie du Tout inconnaissable* »²⁶¹. Ainsi, les blancs démarcatifs et les majuscules sont tous des signes graphiques qui renforcent le

²⁶⁰ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 149.

²⁶¹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 47.

sentiment d'éclatement et fabriquent le fragmentaire. Comme le souligne Vandendorpe « *du point de vue [...] typographique, le fragment joue sur l'effacement des connexions entre les idées et les divers éléments du texte* »²⁶². Il ne faut pas y voir toutefois une poétique négative par ce seul et irrévocable morcellement ; ces espaces blancs créent plutôt des zones d'équilibre affirmées, une rupture qui est bel et bien là. Cette rupture est aussi manifeste à travers le ciselage de la phrase ou pour dire les termes Marysien, la rupture présente « *une dislocation du phrasé* »²⁶³.

II.3/ Le ciselage de la phrase.

La variation graphique, nous l'avions dit, s'actualise au-delà de l'aspect ponctuation du texte. Ainsi, son utilisation comme procédé de la fragmentation, dans le cadre de notre étude, donne d'approcher de plus près la phrase. Surtout, il s'agit d'un débordement des bornes typographiques de la ponctuation dans la phrase pour affecter la syntaxe. De fait, la syntaxe relève de cet état de désarticulation dans les récits approchés. Encore que, désarticuler répond à un besoin de ciseler la syntaxe. En effet, dans les gestes sacrificiels du fragmentaire, comme l'a souligné Françoise Susini-Anastopoulos, le ciselage est important. Dans sa manifestation, la fragmentation prend en compte la syntaxe qui est un pôle essentiel dans la diction du texte. Dans son œuvre *La fragmentation dans le roman*, Maryse Roussel-Meyer en a fait cas. L'auteure a présenté dans son argumentaire quelques aspects importants de l'état du ciselage de la phrase. Ses termes se lisent singulièrement par l'expression de *dislocation du phrasé*²⁶⁴. Ainsi, la dislocation du phrasé peut prendre en compte la multiplication des métaphores dans le texte. Pour renchérir, elle souligne cet état de fait à d'autres dimensions. La dislocation du phrasé passe aussi par une désarticulation de la phrase : « *la désarticulation de la phrase [...] concentre [...] ses effets dans la vitesse de son dire : elle supprime la négation [...]*,

²⁶² Christian Vandendorpe, « Du fragmentaire et de la subjectivité dans l'essai », in *Parcours de l'essai québécois*, Nota Bene, Québec, 2004, p. 127-144, <http://www.lettres.uottawa.ca/vanden/Fragmentaire.pdf>, article consulté le 27 Novembre 2020 à 21h.

²⁶³ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 126.

²⁶⁴ Idem, p. 118.

désigne l'action d'un mot ou de quelques mots très brefs, tantôt infinitifs, tantôt simples noms »²⁶⁵. Le ciselage de la phrase s'oriente sur les aspects de la syntaxe, qu'il s'agisse de la suppression de la négation, de l'action d'un mot, de la brièveté des mots, de la présentation de la syntaxe par l'infinitif et de simples noms. Ces récits choisis reflètent dans leur construction syntaxique des caractéristiques comme la brièveté des mots, la syntaxe par l'infinitif et de simples noms. Ceci justifierait la manifestation du fragmentaire dans le texte romanesque français contemporain. Le ciselage de la phrase s'appréhende comme un principe organisateur par la multiplicité des occurrences qui pullulent les textes. Dans cette logique, le matériau intéresse également les romanciers. La littérature contemporaine affine le matériau, même si c'est dans une continuité du renouvellement de ses paradigmes. Comme le soulignent Bruno Blanckeman :

Cet ensemble d'œuvres et de considérations permet de décrire les principaux traits de la littérature contemporaine. Parce que c'est une littérature critique, elle a prise sur les objets qu'elle rencontre, dont elle traite, auxquels elle se confronte – et qui la sortent ipso facto de tout solipsisme. Elle est une littérature transitive. Parce qu'elle traite de ces objets non dans un pur travail de spéculations imaginaires ou abstraites mais en cherchant en elle et autour d'elle les éléments concrets qui lui serviront de traces, de documents, de signes à interpréter, elle est une littérature matérielle, qui articule ces éléments matériels avec lesquels et à propos desquels écrire, objets et outils de l'œuvre, et la qualité matérielle de l'écriture, sa confrontation au matériau du langage, à la part de signifiants et de structures non plus simplement considérés comme vecteurs transparents d'un contenu mais comme matérialité du sens²⁶⁶

Il s'agit de la matérialité de la littérature. Ainsi, le roman, dans son appréhension, est aussi une recherche de la qualité matérielle de l'écriture. De la sorte, c'est le matériau du langage qui prime pour mettre en relief la matérialité du sens. Le démembrement de la phrase tend vers une recherche sur ce matériau. Nous sommes dans une continuité ou une époque où le bref, l'irrégulier, le peu et l'ellipse sont déterminants. Selon Jean-Luc Nancy, « *qu'on le veuille ou non, le petit fait couple*

²⁶⁵ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 126.

²⁶⁶ Bruno Blanckeman et Al, *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Editeur, 2004, p. 31.

avec le grand. Il ne cesse de renvoyer à lui. Dans cette mesure, l'extrémité du fragmentaire s'atteint ici comme un épuisement, comme une agonie, c'est-à-dire aussi comme une lutte épuisante du petit contre le grand et pour être lui-même le grand »²⁶⁷. Une telle pratique marque la lecture bien plus intensément l'esprit du lecteur. Du ciselage de la phrase, c'est tout le récit qui est perturbé. Ce constat, comme signalé, vaut pour l'ensemble des textes étudiés.

Hormis le texte de Jean-Philippe Toussaint qui n'est pas pertinent sur la question abordée dans cet argumentaire, tous multiplient plusieurs caractéristiques ou procédés du fragmentaire reliés directement au ciselage de la phrase. La singularité, certes s'appréhende, toutefois ces différents procédés s'inscrivent dans la généralité. Le style de chaque auteur participe à la monstration de la dynamique fragmentaire. Des traits communs aux phrases, parlant du ciselage, on note un recours constant aux groupes nominaux. Ces différents groupes nominaux deviennent l'apanage des textes, même si la réalité évoquée relève d'une divergence. Chez Pierre Assouline, ils participent à faire un bilan du précédent discours. En attestent les occurrences textuelles suivantes : « L'ennui et l'angoisse », page 17, « Les survivants, les rescapés », page 66, « Son seul uniforme », page 44 « Son drapeau...sa poche », page 44, « Les siens », page 201, « Des hommes, des femmes, des enfants », page 240. Ils sont de plus utilisés pour créer une insistance, d'où un arrêt dans la continuité du discours : « Des papiers », page 139, « L'horreur », page 35. La logique de l'insistance s'offre dans le texte Claudelien : « La valise », page 17, « L'entrée de l'Entreprise », page 73, « Première nouvelle... », page 108 « Des suicides... », page 108, « L'habitude... », page 111 « Le Responsable... », page 115 « Le Fondateur de l'Entreprise », page 116, « Des larmes d'enfant », page 151. Il s'en suit que les groupes nominaux excluent le verbe de la phrase. En effet, l'on peut évoquer, à leur niveau, une effraction grammaticale. Du point de vue du style, ces différents arrêts ou insistances par la brièveté ralentissent dans la lecture comme dans la vitesse du texte.

²⁶⁷ Jean-Luc Nancy (1993), L'art, fragment, <https://www.cairn.info/revue-ligne0-1993-1-page-151.htm>, p. 155-156, article consulté le 20 Novembre 2020 à 17H00.

Outre le ciselage par les groupes nominaux, le ciselage de la phrase prend en compte l'existence de groupes de mots présents comme des phrases. Leur profusion ne cesse de fragmenter la lecture. Ces groupes de mots annulent l'homogénéité textuelle, tout en créant de multiples petits centres comme de l'encre. Le fragmentaire se lit dans ce constat comme une écriture des traits d'écriture spécifique visant une concision formelle. Ses traits déterminants passent par des facteurs de condensation, de raccourci, d'économie spécifiques. Avec les romanciers, les phrases passent alors par le raccourci. Ainsi, l'acte du ciselage s'exprime-t-il de façon marquée chez Jean Echenoz avec les traces textuelles suivantes : « Mauvaise idée », page 67, « un cas de figure », page 81, « Une hypothèse », page 81, « Rien non plus », page 86, « Fermeture de la porte », page 87, « Fermeture du panneau », page 87, « Trop courts », page 92, « Or, surtout pas », page 96, « Pas impossible », page 97, « Et dans les comptes », page 97, tout comme chez Philippe Claudel, « Une longue glissade », « Et puis plus rien », page 36, « Rien d'autre », « Ni table de chevet », « Ni bureau », page 39, « Très froid », page 239, « Peu à peu », page 250, « Une à une », page 250, et chez Tanguy Viel, « Les docks...Le casino », page 37, « les vitres teintées », page 37, « Le temps...feux », page 37, « l'entrée principale », page 37, « les vigiles en...figurines », page 37, « Des chaussures à mille balles », page 123. Dans cette logique, les auteurs poussent à l'extrême ce ciselage. Ils présentent de simples mots comme des phrases. Les passages ci-après témoignent de cette réalité chez Jean Echenoz, « Silence », page 231, « Jamais », page 231, « Immédiatement », page 241, « Eux, non », page 309, « Naturellement », page 313. Chez Pierre Assouline, même si le ciselage de la phrase s'appréhende dans la même dynamique du raccourci, il dispose d'une singularité qui est l'infinitif. La phrase s'appréhende que par des verbes à l'infinitif, « Raconter, mais quoi ? », page 20, « Sans en rajouter », page 41, « Impossible d'y échapper », page 67, « Dans ces moments-là...débarrasser », page 81, « Ne pas...se justifier », page 117, « Gagner...vainqueur », page 126, « Jamais avant de jouer, par principe) », page 144, « Pas de quoi s'inquiéter », page 186, « Moins souffrir...moins mourir », page 196, « Impossible d'en sortir », page 245. La prolifération des verbes à l'infinitif,

cassent la logique de la chaîne sémantique. Elle provoque la perte des fonctions des mots. À partir de ces différents exemples, on découvre un considérable inconvénient pour le lecteur passif. Ce dernier est lié à la discontinuité engendrée par la brièveté qui prend le lecteur au dépourvu. Chez les romanciers, la phrase bifurque à sauts de pas à travers ces exemples. Le discours tend vers l'incertitude, vers l'indécidable. Pourtant, « *il ne s'agit pas d'une lecture oisive, car plus l'énonciation est concise et plus l'effort demandé au lecteur est grand* »²⁶⁸, comme l'a souligné l'auteur de *Les formes brèves*. De plus, en détruisant l'unité syntaxique, ces récits mettent l'accent sur le langage. Au ciselage de la phrase par de simples mots comme phrases ou phrases constituées de l'infinitif, il faut ajouter l'aspect syntaxique mêlé à de constantes ou permanentes énumérations. Enfin, le point commun entre les romanciers, le plus important, consiste en une dynamique de composition fragmentée, qui, au-delà du ciselage de la phrase par les groupes nominaux, de simples mots et l'infinitif, est l'énumération. Les occurrences sont bien multiples dans les textes. Les auteurs n'évitent pas de trouer la syntaxe par cet aspect. L'énumération agressive déséquilibre la syntaxe en rompant l'axe sujet-verbe-complément.

Ce chapitre de notre analyse, autour de la fragmentation du récit, révèle que le fragmentaire pourrait être pris comme un art du ciselage, de dissémination et de la distillation. En effet, dans la fragmentation du récit, quelques modalités comme le jeu descriptif, la mise en abyme et la variation graphique peuvent être des éléments significatifs dans la perspective fragmentaire, surtout dans les textes étudiés. Ces différentes modalités englobent des notions telles l'excès de détail, le transfert métaphorique, les reflets de romans sur le roman, de représentation de textes sur le texte, de surcodage, de ponctuation et de raccourci syntaxique, voire textuel. Toutes ces notions participent de la discontinuité qui se montre dans les textes. Elles montrent ainsi les effets d'une écriture dont les contours restent indéfinis, mais une recherche sur le langage. Cette écriture s'observe par ailleurs par une fragmentation de la narration.

²⁶⁸ Alain Montandon, *Les formes brèves*, 2018, op. cit, p. 12.

CHAPITRE II : FRAGMENTATION DE LA NARRATION

Comme on a pu l'observer, les romans allient une rupture dans la dynamique de la construction du récit. Ils se situent d'emblée dans un univers de fragmentation. Ainsi, les récits sont fragmentés dans leurs disposition et dans leur organisation. Ils sont aussi en proie à une fragmentation narrative qui prend en compte des éléments importants du discours narratif : les catégories de l'espace, du temps et du personnage. Ces différents éléments cités colorent fortement la narration par effet de la fragmentation. Ainsi, les textes proposent une représentation du monde qui passe par la création de plusieurs intrigues ancrées dans différents lieux, à divers temps et par la présence de personnages dont les caractéristiques pourraient refléter notre époque. Cela ne laisse pas indifférent l'approche du fragmentaire dans de leurs textes. Il est donc utile de présenter la manière dont la fragmentation est perceptible à ce niveau, c'est-à-dire à travers les jeux sur l'espace, le temps et la représentation du personnage.

I/ LA MULTIPLICITÉ DE L'ESPACE ET DU TEMPS.

Dans cette séquence du travail, il s'agit de présenter les points sur lesquels portent la fragmentation. Ce sont l'espace et le temps. De ce fait, le fragmentaire s'offre en tant qu'une primauté donnée ouvertement au jeu sur ces catégories susmentionnées. L'observation faite à ce niveau de notre argumentaire situe le fragmentaire par l'idée de la multiplicité de l'espace et du temps. L'effet est marquant dans les textes. Ainsi, l'hétérogénéité de l'espace et l'atemporalité qui caractérisent la narration dans les textes seraient des modalités de la fragmentation.

I.1/ Un espace hétérogène.

À partir d'une esthétique adoptée et d'une mise en relief dans les textes, il convient de préciser que l'écriture n'est pas fragmentaire par accident. Ainsi, dans cette section argumentative, il sera question de l'hétérogénéité de l'espace. Ici, nous tenterons de situer la fragmentation autour de la multiplicité de l'espace dans les textes. De plus, l'étude de l'espace ne s'appréhende pas en tant qu'espace du texte, mais plutôt qu'un « *espace fiction ou espace contenu désigne les coordonnées*

topographiques de l'action imaginée et contée »²⁶⁹ Il s'agit singulièrement de l'espace dans son sens littéral. De fait, l'écriture fragmentaire « *déplace, ouvre, décale les espaces* »²⁷⁰. Une mise en mal de la notion de globalité de l'espace dans l'œuvre s'opère.

Comme susmentionné, l'« espace » chez les romanciers est pris en compte pour décrire le processus de la création fragmentaire. Son actualisation passe par des modalités à l'instar de l'hétérogénéité. Dans notre cas de figure, cette modalité s'appréhende comme un trait commun de l'exégèse poétique. Ainsi, l'opération de la fragmentation de l'espace, au même titre que les personnages, l'intrigue ou le temps, s'opère entre les lignes des textes. En effet, l'étendue ou le lieu physique où évoluent les différents personnages et où se déroule la narration est dénucléarisé au détriment d'une globalisation. La perspective dans laquelle s'inscrit les textes ne date pas de cette ère, même si elle est présente dans des textes de notre époque. Dans leur singularité, chaque texte de notre corpus est particulier. Chaque auteur représente l'espace dans son roman, accorde de la place à celui-ci à sa manière et la fonction, les sens qui suivent relèvent de l'approche faite. En effet, « *l'espace dans le roman peut être abordé sous trois angles différents selon qu'on considère l'espace dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman* »²⁷¹ Le champ reste donc ouvert dans un siècle présent tout en sachant que ce travail reste une piste dans un vaste domaine qu'est le fragmentaire. Comme sus-analysés les textes fragmentaires revêtent une particularité. Le « *territoire des personnages* »²⁷² multiplié reste exceptionnellement évolutif avec un déplacement croissant des protagonistes. Dans la perspective Vieliennne de l'espace, la perfection est aussi relative à l'espace. On a l'impression d'être en face d'un schéma topographique bien pensé avec minutie. L'action, si elle existe, part dans tous les sens. Pour s'en convaincre, les occurrences

²⁶⁹ Henri Mitterrand, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 192.

²⁷⁰ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 97.

²⁷¹ Roland Bourneuf (1970). L'organisation de l'espace dans le roman. *Etudes littéraires*, 3 (1), 77-94. <https://doi.org/10.7202/500113ar>, article consulté le 28 Janvier 2021 à 16h30.

²⁷² Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du Personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 76.

textuelles suivantes : « Du comptoir », page 9, en passant par les « Etats-Unis », page 15, « chez l'oncle », page 16, le récit n'avait point fini sa course. L'espace s'ouvre de plus belle, « chez Marin », page 16 ; en passant, « Au Lord Jim », page 59 ; « derrière le bar », page 60 pour se redécouvrir « autour du casino », page 63, « sous le casino », page 64. Le récit ne s'achève qu'« au sommet d'un phare », page 174. Si ces différents éléments textuels peuvent délimiter l'espace dans ses différents contours, alors c'est bien là que réside l'égarement. En effet, l'espace est quasi présenté dans une spirale topographique à travers les déictiques spatiaux. Dès l'entame du récit, l'espace s'actualise par le jeu de l'hétérogénéité. Ainsi, dans le comptoir, nous serons, comme l'indique les échantillons textuels suivants, : « au-dessus », page 9, « à l'extérieur », page 9 pour voir qui entre, « dehors », page 9 pour voir la couleur des cheveux ou la peau de celui qui sonnait « sur le comptoir », page 11 pour poser un verre. Dans ce périple topographique, il est à noter que chaque endroit est relié à un événement : le retour de Marin, un des protagonistes. Cette topographie s'illustre dans le texte comme un prologue. Ce phénomène sera cerné par la question de la rencontre des genres littéraires chez l'auteur. Si le lieu, les « Etats-Unis » de la page 15, que nous citons comme exemple est évoqué, c'est pour révéler l'importance des objets dans le miroir. Comme souligné dans le texte à la page 15, « *Le rétroviseur, Marin l'avait acheté séparément, parce que ça venait des Etats-Unis, disait-il..., que « les objets dans le miroir peuvent être plus près qu'ils n'apparaissent »*. Comme signifié tantôt, le récit, d'un point de vue spatial, prend en compte plusieurs espaces, tel celui de l'oncle : « chez l'oncle », « Pour aller chez l'oncle, *au nord*, quand on venait de chez Marin, *au sud...au-dessus* des falaises...sur la grande corniche à Monaco », page 16. La profusion des déictiques dans le texte déjoue ainsi la traçabilité de l'espace. Le texte devient, en fait, un espace soumis aux coordonnées topographiques. Le fragmentaire se présente comme une errance soumise à la variabilité des lieux. Le récit passe bien avant par l'idée du voyage. Les trajets se faisaient à bord d'un véhicule, la Mercedes de Marin. Même chez l'oncle, le narrateur ne s'empêche pas de désorienter le lecteur par sa minutie descriptive de l'espace. C'est d'ailleurs ce qui montre la multiplicité du lieu. À cet effet, les occurrences textuelles suivantes le révèlent aisément : « sur

son lit », page 16 « sur le ventre », page 16, « dans cette pièce », page 17, « jusqu'à la fenêtre », page 19, « derrière son dos », page 19, « dans le jardin », page 19, « entre deux arbres », page 19, « dans cette maison », page 21. L'espace rayonne chez l'oncle, non pas seulement dans l'affirmation du jeu de l'hétérogénéité, mais comme le dit le narrateur, « *pour dire l'âme sèche et coupante des hommes dans ce milieu, dans ce monde qu'on dit obscur et sale de la pègre locale* », page 23. Le fragmentaire participe ainsi à mettre en relief une fonction reliée à l'espace, à la question de la famille. Ainsi, le retour de Marin est aussi l'occasion de revenir voir l'oncle. On peut donc dire, qu'au-delà du morcellement de l'espace, le fragmentaire s'impose comme un mode opératoire conséquent chez l'auteur. La lecture du texte tend à nous mettre dans une coexistence de lieux, d'endroits attractifs, mais opposés du point de vue de la thématique traitée : la trahison en famille. L'espace se dynamite par différents foyers. Chez Martin, on peut découvrir ce qui suit : « dans la grande pièce », page 26, « dans le salon », page 26, « au milieu des fauteuils », page 26, « dans cette région », page 26, « sur la tablette », page 27, « au loin », page 27, « dedans », page 27, « dans le parc », page 27. Ces quelques éléments textuels pris comme exemples permettraient de montrer la richesse des lieux en potentiel ou en évocation de la fragmentation dans la totalité du texte. Les actions accomplies en chaque lieu conduisent à la planification désamorcée des lignes textuelles. Par l'espace, on peut découvrir l'ensemble des agissements du personnage. L'action dans le texte tient à cette fracture de l'espace entre les différents lieux d'une métaphore évidente de la fragmentation. La configuration de l'espace de *l'Absolue perfection du crime* se découvre aussi, comme signalé, par le lieu du casino comme on pourrait le constater par les occurrences textuelles suivantes : « la porte...du hangar », page 75 « à l'intérieur », page 75, « au fond des caisses », page 80 « à la salle des comptes », page 101. Lieu d'opération du projet tant résolu, c'est bien évidemment par les déictiques spatiaux que le narrateur nous le montre. D'« un lieu d'accomplissement » naîtra différents épisodes successifs d'un drame qui fera du lieu, « un lieu du crime », comme signalé à la page 106 du texte, « Je passe les détails du sang ». Il faut retenir que l'émiettement de l'espace intégré, à l'écriture romanesque, mis en évidence par l'auteur confirme bien la pratique du

fragmentaire, surtout dans les œuvres contemporaines où le brouillage, l'hétérogénéité affectent l'espace. Avec Tanguy Viel, ce procédé de l'hétérogénéité prend d'autres tournures. Son texte relève d'une introspection qui tente de pénétrer même l'intériorité du narrateur. Ainsi, nous choisissons de l'exemplifier par les traces textuelles suivantes : « quelque chose...à l'intérieur de moi », page 100, « dans sa mâchoire », page 100, « comme...à l'intérieur », page 104, « il s'est...dans sa tête », page 104, « dans mon crâne », page 115, « au milieu de moi », page 117, « jusqu'au cœur », page 139, « au fond d'elle », page 141. De la sorte, l'espace se délocalise et prend en compte l'espace corporel. Les limites du texte sont poussées aux extrémités du corporel. Le récit travaille l'espace dans un éclatement du narrateur, lui-même. On touche là le problème de la minutieuse description qui a inspiré plusieurs ouvrages. La description prend dans le cas de Tanguy Viel, une perspective géométrique. Ainsi, la description devient « une grammaire narrative implicite » qui « se double d'une fonction narrative seconde » ; c'« est en fait un micro-récit »²⁷³. À partir de ses probabilités matricielles qu'elle propose, elle déploie souvent des contre-fictions consistant « à ouvrir dans le récit une branche narrative qui n'accède pas au statut de fait avéré »²⁷⁴. On sort donc du cadre spatial topographique tout en restant dans la dynamique de l'hétérogénéité, « un véritable feuilleté énonciatif se fait jour enfin, lorsqu'un objet décrit est construit selon différents points de vue qui se complètent ou entrent en collision »²⁷⁵. L'hétérogénéité de l'espace passe par le phénomène de la description méticuleuse. Le regard est orienté dans une profondeur. On découvre un autre point de vue du narrateur. De cette manière, l'auteur élargit les perspectives du récit. L'hétérogénéité, une modalité constitutive de la fragmentation, est portée à sa perfection par la description minutieuse. Par ces supra traces textuelles présentées comme exemples, on découvre le trouble qui subsiste dans la mémoire du narrateur. La douleur qui traverse le narrateur au dénouement de la scène finira donc de

²⁷³ Algidas Greimas, *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 154.

²⁷⁴ Maxime Abolgassemi, « La description expérimentale chez Balzac et Musil », *Poétique*, n°145, Paris, Seuil, 2006, p. 77.

²⁷⁵ Alice De Georges, « Présentation » in *Poétiques du descriptif dans le roman du XIXème siècle*, Paris, Garnier, 2015, p. 8.

transformer sa mémoire en un vaste réseau qui nourrit le récit d'un permanent chevauchement entre réel et fiction, où sont mis en pièces son passé, l'émotion et le sentiment d'avoir été trahi par les siens. Le roman entier bascule dans ce vertige. L'hétérogénéité devient un principe régulateur de l'espace, sous la fragmentation. De cet état de fait, l'œuvre *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint est représentative. Bien singulière, l'œuvre de l'auteur se situe aux antipodes de la clôture de l'espace et se place dans la dynamique de la structure spatiale ouverte. Au constat de cet aspect chez le romancier, Nicolas Xanthos ne manque pas de souligner que « *l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint s'organise autour de grandes lignes abstraites. [...] (jeux d'équilibres, mouvement de bascule, cadrages géométriques, renversement de perspectives) [...]. Le roman s'organise autour d'un faisceau de lignes* »²⁷⁶. Ainsi, la lecture de son texte se fait par des jeux d'équilibres, un mouvement de bascule, des cadrages géométriques, un renversement de perspectives. Tout porte à croire que le récit ne se dérobe pas de la dynamique de l'hétérogénéité sur l'espace. Subdivisé entre Shanghai, Paris, Pékin, le wagon, l'île d'Elbe. Le déplacement est de mise dans l'ouvrage. On y voyage à moto et en train. Ainsi, il n'y a pas de limites prédéfinies, les lieux ne sont fixés d'emblée et définitivement dès le début du récit. L'imprévu s'annonce, même si dans l'évolution de la lecture on découvrira que l'espace rime avec la recherche permanente de Marie, l'être aimée. Dans l'espace, on découvre une mise en parallèle d'un rapprochement et d'une fuite de l'amour. Ce que nous justifions par la trace textuelle suivante : « *Serait-ce jamais fini avec Marie ?* », page 11. Le souci, ici, c'est un « *souci de l'effacement* ». L'évolution de l'espace tend, comme signalé, à un retour constant vers Marie. En effet, tous les lieux ne peuvent échapper à la force d'attraction de ce protagoniste. Comme si, le narrateur malgré ses promenades ne pouvait réellement fuir un destin. De l'aéroport à la chambre de son hôtel, le narrateur ne manque pas de désorienter au plus près dans l'espace, en témoignent ce qui suit : « dans les couloirs de l'aéroport », page 12 ; « Assis au volant...l'habitable », page 12-13 ; « dans la poche arrière de son pantalon », page 13 ; « Arrivé à l'hôtel Hansen », page 14 ; « dans la cour privée

²⁷⁶ Nicolas Xanthos (2009), *Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint. Etudes françaises*, op. cit, p. 70.

intérieure », page 14 ; « derrière le comptoir », page 15 ; « dans la chambre », page 16. On peut remarquer que l'espace abordé est dénucléarisé jusqu'à s'éclipser au profit des micro-endroits. Les propos de Roland Bourneuf certifient la réalité selon laquelle « *la mise à jour de certaines constantes dans l'utilisation des lieux autorise à poser comme hypothèse l'existence d'un « schéma » ou d'un « système spatial » chez les romanciers tout comme il existe chez eux* »²⁷⁷. Le schéma, mis en place ici, est une dynamique de l'hétérogénéité dans l'espace. Dans ce processus de mise en miettes de l'espace, on ne peut manquer que le narrateur est presque emballé dans la trame narrative. Les événements qui ont lieu dépassent bien sa compétence. Ainsi, il ne peut véritablement décider où le récit évoluera, d'un point de vue spatial, à en croire les propos de Nicolas Xanthos :

Les narrateurs de Toussaint agissent, lorsqu'ils le font, mollement, leur trajectoire narrative toujours prête à fléchir, se déplacer ou s'estomper et ne progressant pas tant sous l'impulsion de l' « agent » qu'au gré des influences externes qui s'exercent sur elle. Plus fondamentalement encore, l'intrigue des romans semble ne pas avoir d'orientation ferme, opérant peu la synthèse d'un hétérogène qui la marque de son empreinte indifférenciée²⁷⁸

Tout naturellement, l'hétérogénéité dans l'espace prend le pas sur ses décisions. Ainsi, la trajectoire spatiale fléchit, se déplace, progresse sous l'impulsion des influences externes. L'espace se bouscule, évite la sédentarisation. De là, le rapport qui s'établit entre l'espace et les personnages ou tout particulièrement avec le narrateur se montre en tant que domination de ceux-ci ou celui-ci. Le déplacement du narrateur a donc pour fonction de faciliter la dynamique de l'hétérogène. Le voyage, au-delà de ses implications psychologiques, devient une thématique critique utilisée pour fractionner l'espace. L'auteur l'utilise dans le récit comme matrice de forme narrative. En effet, le voyage effectué de Shanghai vers Pékin en dit long sur cet état de fait. Nous choisissons de le justifier par les éléments textuels suivants : « à la périphérie de la ville, dans un grand hangar », page 21, « devant la

²⁷⁷ Roland Bourneuf (1970). L'organisation de l'espace dans le roman. *Etudes littéraires*, 3 (1), 77-94, op. cit, p. 84.

²⁷⁸ Nicolas Xanthos (2009), Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint. *Etudes françaises*, op. cit, p. 77.

gare de Shanghai », « sur l'esplanade », page 2 ; « à l'extérieur », page 24 ; « à côté de moi », page 24 ; « la gare derrière nous », page 26 ; « dans un vieux bâtiment en briques », page 26 ; « Avant d'entrer à la gare », page 28 ; « Passé le contrôle de sécurité », page 28. L'ailleurs passe par l'effacement constant. On a l'impression de voir la ville de Shanghai se perdre dans un détachement. L'organisation de l'espace dans le roman participe d'une déliaison. Un souple détachement s'opère. Il est à noter que l'organisation de l'espace joue sur le rythme et l'action du texte. De fait, Jean-Philippe Toussaint nous présente un texte dont le rythme est plongé dans le souci d'effacement. L'objectif recherché serait la rencontre du narrateur avec Marie. C'est d'ailleurs ce que traduit tout naturellement le titre de l'œuvre. La part de l'hétérogénéité imposée à l'espace constitue le principe dynamique du récit. Dans l'espace, l'hétérogénéité crée une tension dans le récit. Du côté de *Fuir* donc

Un lien est à peu près toujours présent d'un paragraphe à l'autre, d'une partie à l'autre et même d'un chapitre à l'autre. C'est là que s'éprouve cette tension entre une continuité qu'on perçoit et une rupture affirmée pourtant. Dans ces conditions, la lecture finit par rechercher ce qui fait l'unité de chaque fragment, par-delà les liens d'intrigue qui les rassemblent²⁷⁹

Cette marge poussée de l'hétérogénéité s'actualise, même dans le wagon du train qui transporte le narrateur à Shanghai. Elle imprime à l'espace et à l'ensemble du texte son agencement en filigrane par des lignes brisées, des détours dans l'espace avec la fuite du narrateur. La chose qui change forcément le point de vue narratif. Dans le wagon transportant le narrateur, la scène érotique laisse entrevoir que l'espace chez l'auteur répond à un besoin de représentation sentimentale. Les traces textuelles suivantes pourraient servir d'exemples : « Au fond du wagon », page 32 ; « de ses lèvres », « sur ses joues », « sur ses seins », « autour de ses tétons », page 33 ; « devant nous...nappe », page 33 ; « par terre entre ses jambes », page 34 ; « dans la campagne chinoise », page 41 ; « sur le bord du lavabo », page 42 ; « sur le versant du bras », page 43 ; « dans mes bras », page 44 ; « derrière la porte »,

²⁷⁹ Nicolas Xanthos (2009), *Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint. Etudes françaises*, op. cit, p. 79.

page 45 ; « au-dessus du vide », page 46. Ces différentes occurrences textuelles laissent donc entrevoir que l'espace tient une étroite interrelation avec les autres éléments constitutifs du récit, surtout le narrateur. Aussi la multiplicité de l'espace s'impose-t-elle dans les réalisations les plus intimes des protagonistes. Dans cette tension qui est sienne, le narrateur quitte Pékin pour Paris. Il le fait en vue de rechercher différentes possibilités, non seulement pour rejoindre l'île d'Elbe, mais aussi pour les obsèques du père de Marie. Toutefois, le jeu de la multiplicité spatiale joue tout le long du voyage, de passage en Italie. Il était difficile d'avoir un départ de Paris à l'île d'Elbe, « *tout au long du voyage, je fus donc à la fois encore à Pékin et déjà à l'île d'Elbe, mon esprit ne parvenait pas à passer fluidement de l'un à l'autre, à abandonner l'un pour se consacrer à l'autre* », page 133 à 134. On découvre que la multiplicité de l'espace, d'un rapport du premier lieu au second, de plusieurs manières, contribue à un effet de fragmentation. Par principe, elle désolidarise les parties du « Tout-espace » et crée un trouble interne chez le narrateur. En effet, par ce principe scriptural sur l'espace, on découvre une impossible histoire amoureuse à reconstruire, comme « de détresse, d'épuisement, de naufragé ». La rencontre avec Marie était un sentier d'effacement, comme on peut le noter avec les traces textuelles suivantes : « j'avais regardé Marie s'éloigner dans la mer », page 178 ; « je ne voyais pas Marie à l'horizon », page 182. Plus le narrateur s'approche de la cible, plus la cible s'efface. La difficulté à se situer dans un espace instable ou hétérogène ne permet pas au narrateur de satisfaire au temps voulu sa réalisation. Chez Jean-Philippe Toussaint, la pratique fragmentaire tend à un effacement, à l'inaccomplissement dans l'immédiat. Son écriture est impactée de la déterritorialisation²⁸⁰ en ce sens qu'elle présente des indications spatiales fragmentaires. Son texte tire profit du fragmentaire fondé sur l'hétérogénéité reliée à la brisure. L'auteur fait judicieusement parcourir le récit par une multiplication de l'espace. Ainsi, le roman devient une mosaïque d'espaces. De plus, le brouillage ou l'effacement spatial transforme forcément le récit en un déplacement incessant. Les notions d'ordre, de logique et de linéarité perdent leur sens. Cette perte de sens du

²⁸⁰ Sélom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n°75, 2004, op. cit, p. 95.

récit par l'hétérogénéité dans l'espace chez Philippe Claudel s'exprime de façon très marquée. Un brouillage croissant à partir de ce principe scriptural. Le récit n'est pas linéaire entre l'Hôtel de l'Espérance et l'Entreprise. S'inspirant du fragmentaire, l'auteur opte pour un espace où la linéarité est brisée. Non sans s'inscrire dans la logique générale de l'hétérogénéité dans l'espace. Il adopte un modèle qui lui passe comme il le signale par « *le tracé des rues, l'absence d'indications, le climat conspirait ou qu'elle soit le plus possible retardée* », comme souligné à la page 60 de son œuvre. Le ton ainsi donné, c'est tout le texte qui s'inscrit dans l'absence d'indications fixes. L'espace n'est pas épargné du tracé de rues. D'un manque de répit, le personnage, c'est-à-dire l'Enquêteur, est régulièrement en déplacement. De cette mobilité, l'espace est affecté. On est emmené à se demander, à la découverte de l'organisation de l'espace, à quelle nécessité répond ce besoin. L'état de l'espace observé répond chez le romancier, en un premier temps, à perturber son personnage « *une épreuve initiatique* », « *un purgatoire amélioré* », « *d'une errance hébétée* ». Ainsi, l'Enquête qui devrait être une simple opération va devenir un labyrinthe. Surtout, l'espace se convertit en un labyrinthe, devient lieu d'errance et engendre un sentiment d'étrangeté et d'angoisse retenue. Les indications spatiales seront donc diverses. C'est ce qui forgera l'idée de la multiplicité de l'espace par des données toujours fragmentaires. L'auteur donne une disposition diffractée des lieux où évolue le protagoniste. D'un fragment ou d'une scène à l'autre, cet aspect est marquant. Arrivé à la place de la gare, l'Enquêteur s'aperçoit que « *la place de la gare était à l'image d'innombrables places de gare* », page 11. C'est difficilement qu'il avançait au hasard, ne reconnaissant plus rien. Manifestement, l'espace s'appréhende avec une grande difficulté pour lui. Naturellement, les déictiques spatiaux prennent le dessus comme un espace à forme géométrique nouvelle. Des traces textuelles telles « *Au-delà* », page 21 ; « *De l'autre côté* », page 21 pourraient servir d'exemples. C'est bien dans ce méli-mélo qui est sien qu'il va se retrouver « *devant l'Hôtel persévérance* », comme présenté à la page 29 ; « *il entra rapidement dans la chambre, posa sa valise* », page 37. Toutefois, l'endroit (l'Hôtel de l'Espérance) est présenté par des micro-espaces avant d'atteindre la réception ; c'était 73 marches.

En témoigne l'échantillon textuel suivant : « 73. *C'était le nombre de marches qu'il avait descendues. Six étages...à la réception...enfin au rez-de-chaussée. Il avait compté neuf étages* », page 44. Ainsi, la logique dans la présentation de l'espace devient une pure idée mathématique. Pour le romancier, « *toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque* »²⁸¹. Par l'idée de voyage, il faut entendre l'action de déplacement dans l'espace. De cette hétérogénéité qui imbibe le récit de variations dans l'espace, même la réalité en dehors de l'Hôtel, à la recherche de l'Entreprise pour son enquête sera cadencée d'itinéraires. Encore lui fallait-il se repérer à environ deux cents mètres, comme montré à la page 73 : « *sur sa gauche, de l'autre côté de la rue* », avec une entrée impossible, « *oui, cet angle très ouvert, cette rupture dans la continuité du mur, c'était cela à n'en pas douter : c'était bien l'entrée. L'entrée de l'Entreprise* ». L'espace chez l'auteur s'actualise par un emploi constant de déictiques spatiaux. De fait, l'espace multiple absorbe nettement le protagoniste. Cela joue sur le rythme du récit et marque l'irréalisation du projet de l'Enquêteur. Dès lors, tout comme le personnage, nous sommes trimbalés tout le long du texte. De la sorte, l'hétérogénéité dans l'espace joue sur la lecture. On est pris dans l'étau considérable de la brisure, à entendre le narrateur à la page 61 : « *J'ai ressenti la même chose que vous lorsque je suis arrivé. Je suis là depuis peu de temps. Nous sommes sans cesse trimballés d'un poste à un autre, et nous ne pouvons pas nous plaindre évidemment, nous n'en avons pas le droit* ». Comme signalé dès l'entame de cet argumentaire sur la multiplicité spatiale chez Philippe Claudel, premièrement, c'est le personnage qui est déconnecté de la réalité spatiale. Cela ne permet pas la réalisation de son projet. Deuxièmement, c'est la lecture qui pourrait être prise dans l'imbroglio de la déroute, dans l'espace. La représentation de l'espace claudelien offre des virtualités expressives. On a alors l'impression que la lecture faite de l'espace dans lequel se situe l'Enquêteur pourrait modifier chez un lecteur : la perception. On pourrait dire que des liens se créent entre l'impossibilité de l'espace lu et les espaces dans lesquels l'on évolue au

²⁸¹ Michel Butor, cité par Jean Vernier, *Le récit réfléchi*, In: *Littérature*, n°5, 1972. *Littérature*. Février 1972. p. 64, <https://doi.org/10.3406/litt.1972>. (article consulté le 23 Mars 2021 à 15h30).

quotidien. Comme le souligne Roland Bourneuf, « *le roman m'impose donc la présence du reste du monde* » et des lieux d'un rayonnement particulièrement intense. Il constitue une sorte de mass-medium qui transmet de l'information »²⁸². D'une sorte de schéma opérationnel de la multiplicité, Philippe Claudel a su mettre en évidence cette possibilité du roman, évoquée par Roland Bourneuf. Comme mentionné à la page 11 du texte par exemple « *la place de la gare était à l'image d'innombrables places de gare* ». Ainsi le projet scriptural passe-t-il par une répercussion du quotidien dans la fiction, non pas de reproduire le réel, mais de justifier sa déconstruction. « *Il s'agit de déconstruire certains cadres d'appréhension romanesques qui engendrent des images réductrices et mystificatrices du réel* »²⁸³, donc l'espace. En effet, la fragmentation devient « un travail d'élaboration formelle, à ce stade, de reconstruire un réalisme nouveau. De la sorte, l'on montre le réel sous des aspects plus riches et plus complexes. Au-delà, ce jeu de la multiplicité de l'espace participe à un hors-texte. L'univers fictionnel met en relief une quantité d'éléments qui renvoient manifestement à des référents dans le hors-texte. L'écriture de Philippe Claudel pourrait se résumer en ces circonstances comme une projection ou des lignes qui font voir le monde romanesque comme un autre. De cette manière, le texte se situe sur une réalité et sur une invention. Le texte devient donc une combinaison de ces deux réalités. On pourrait dire que son texte est impacté d'un réalisme, en ce sens que l'auteur est conscient de son choix de présenter un espace presque quotidien en sa ressemblance et par la multiplicité, De ce fait, le fragmentaire ouvrirait la question sur « *une double perspective synchronique et diachronique et suivant cinq axes principaux : description de l'organisation de l'espace : inventaire des procédés mis en œuvre pour le traduire ; ses fonctions dans le roman ; sa nature et son sens ; l'espace romanesque considéré comme l'image d'une certaine conception du monde* »²⁸⁴. C'est donc non seulement parce qu'ils mettent en scène des intrigues qui, dans les

²⁸² Roland Bourneuf (1970). L'organisation de l'espace dans le roman. *Etudes littéraires*, 3 (1), op. cit., p. 82.

²⁸³ https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01272568/file/PERUGINI_Gabriel.pdf (consulté le 13 Mai 2020 à 20h00).

²⁸⁴ Idem, p. 82.

premières pages, ont l'air ordinaire, cohérent et ordonné, mais aussi parce qu'ils ne refusent pas la référentialité²⁸⁵. Le texte de l'auteur s'inscrit alors dans la dynamique de réaliser le quotidien. Lequel quotidien où les rues se chevauchent, se croisent et se coupent, et des espaces où le mouvement en ligne relève de la chimère.

L'Enquêteur ne peut que se retrouver dans une spirale spatiale. L'espace ne se décrira pas dans une géométrie classique. La mécanique de l'espace qui correspond au mieux, c'est celle convoyée par le fragmentaire où tout s'annule ou s'efface. Constamment en déplacement, le personnage n'a cessé de découvrir la difficulté de l'homogénéité dans l'espace. D'une dépendance de l'hétérogénéité dans l'espace, on pourrait parler. De cette étroite dépendance, le texte est identifié. La multiplicité spatiale impacte les sentiments et les agissements du personnage. L'espace est alors chargé d'affects. Sans doute, c'est son impact sur le personnage, dès son arrivée dans la ville de l'enquête, qui a provoqué son geste maladroit lorsque le téléphone sonnait dans sa chambre d'Hôtel, la sonnerie du téléphone « sur les murs », « sur l'armoire », « la porte de l'armoire », « la salle de bain », « sous le lit », « au plafond », comme mentionné aux pages 156 et 157. L'impact de la multiplicité de l'espace lui fait perdre, même l'endroit où se situe un téléphone dans sa chambre. Cet impact s'est exercé sur l'ensemble du récit. Nous choisissons la trace textuelle suivante pour justifier notre propos : « *Même le récit des événements avait suivi, au tout début, des codes connus, jouant sur des architectures rassurantes avant de commencer à s'émanciper de ceux-ci, à se débrider, à scier les branches sur lesquelles pendant longtemps il s'est reposé, à contribuer à le déboussoler plus encore* », page 276. De l'Hôtel où le personnage pensait se reposer, il a parcouru le « Poste de Garde », page 20, l'Entreprise avec ses bâtiments, ses entrepôts gigantesques, successions de hangars, ses bureaux, locaux administratifs, parkings ouverts, ateliers de stockage, laboratoires. De la multiplicité, l'exploration ou le parcours de l'espace assoulinien donne à l'action des limites. C'est aussi au firmament de cette multiplicité de l'espace que son texte est approché. L'espace dans le roman est soumis au destin de la condition humaine

²⁸⁵ https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01272568/file/PERUGINI_Gabriel.pdf (op. cit).

et notamment d'une situation sociale d'un personnage, Gustave-Meyer. De cette façon, son texte répond donc au souci de donner à voir un personnage dont la vie est marquée d'un incessant déplacement à la recherche de la vérité sur sa condition. D'où une nécessaire articulation entre divers lieux dans l'œuvre. L'hétérogénéité participe à la mise en scène d'une certaine disposition de l'espace. *Golem* se situe dans cette dynamique marquée par le brouillage spatial, dénominateur commun dans les textes étudiés. On note clairement le contexte d'une scripturalité caractérisée par l'expansion des lignes de l'espace comme dans un réseau d'interconnexion. Ainsi, un homme ayant perdu son identité, tel Gustave-Meyer, devra quitter les siens à la recherche de celle-ci à travers plusieurs endroits. L'ancrage du chronotope²⁸⁶ Assoulinien suscite un dépassement spatial, bien plus géographique. Au fur et à mesure que se développe le récit, « *l'homogénéité du tissu textuel se dénucléarise dans l'épreuve de [la multiplicité] à laquelle [l'auteur] soumet [l'espace]. Visiblement, plusieurs [lieux se chevauchent] dans cette œuvre dans un rapport [différentiel] qui mutile le récit, le nourrit de [déroutes, d'hésitations]* »²⁸⁷. De ces hésitations, la lecture devient hachée. Inscrit dans la perspective fragmentaire, c'est « *à la recherche de l'instant miraculeux, de la trouvaille, [que] les romanciers [fragmentaires] attendent de la structure brisée, la marque formelle du choc poétique* »²⁸⁸. Le texte de l'auteur est donc une recherche de cet instant miraculeux par la fragmentation. L'hétérogénéité devient marque formelle d'une poétique « *au sens où l'écriture serait par nature dans l'impossibilité d'atteindre une totalité, une unité et une finitude* »²⁸⁹. En effet, le récit relève d'une impossibilité pour l'espace d'être homogène. Ainsi, l'unicité de l'œuvre réside dans sa fracture. En effet, les propos de Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*²⁹⁰ montrent comment l'acte d'écrire peut procurer à l'écrivain une jouissance d'ordre esthétique, capable de conduire au délire de la forme. L'écriture

²⁸⁶ Nous empruntons l'expression à Bakhtine pour essayer de montrer l'organisation de l'espace. Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 237.

²⁸⁷ <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2004-n75-tce867/010785ar/> (op. cit).

²⁸⁸ Jean-Yves Tadié et Al, *Le Roman d'hier à demain*, 2012, op. cit, p. 141.

²⁸⁹ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 71.

²⁹⁰ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

serait le lieu où se déploie l'expérience profonde de la liberté. Cet état de liberté créatrice a donc pour conséquence immédiate chez Pierre Assouline, la multiplicité de l'espace. Ainsi, d'un croissant déplacement de Paris, le récit nous emportera partout : Monaco, South Kensington, Bridge, Oxford, au C-Work Cyber Cafe de New Inn Hall Street, Cracovie, Kazimierz, Vienne, Budapest, Lodz, Wroclaw, Kaunas, Iasi, Kiev, Josefov, Vieille-Nouvelle et dans Starometska. C'est donc autour de ces différents espaces que se construit le récit. Cela s'avère être un travail d'interprétation. L'espace multiplié devient bientôt dépositaire de « *sens et d'interprétations inépuisables, pouvant varier indéfiniment en fonction de la perspective spatiale d'observation, des agencements combinatoires qui s'établissent entre les éléments* »²⁹¹. La multiplicité de l'espace constitue, de fait, le principe dynamique du récit. L'importance du projet d'identification du personnage répond bien à ce besoin. Bien évidemment, l'auteur a choisi de situer l'espace dans un contexte de recherche sur la forme et une quête identitaire. Le lecteur pourrait ressentir d'emblée l'éclatement spatial. D'entrée de jeu, le récit commence dans le Grand Hôpital ; le personnage est accoudé à la fenêtre pour observer les entrelacs de rues, d'avenues, les adjonctions de bâtiments. Par la suite, le personnage se retrouve dans « la salle d'attente », comme on peut le voir à la page 14. Dans celle-ci, la narration vacille de partout et les déictiques spatiaux sont utilisés : « au-delà de la fenêtre », page 14 ; « sur le rebord de sa chaise », « tout près », page 14 ; « sur le flanc de son avant-bras », page 15 ; « dans cet espace clos », page 16. L'hétérogénéité modifie l'espace par un détail présentant même les distances qui séparent les patients de la salle d'attente. Après être passé au bureau de son ami médecin, professeur Klapman, surtout qu'il a profité pour inspecter sa bibliothèque, le récit ne manque pas de se diriger : « sur le grand boulevard », page 31, avant que Meyer, après un accident de la circulation ne s'engouffre dans la première station de métro : « Place d'Italie à Bobigny – Pablo-Picasso », page 37. De ce micro-espace où il observe les voyageurs avec des casques, c'est dans une course vertigineuse que le personnage va se retrouver « en direction de Pointe du Lac »,

²⁹¹ https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01272568/file/PERUGINI_Gabriel.pdf (op. cit).

page 40. On peut le voir, la multiplicité provoquée par l'hétérogénéité conditionne l'espace. Elle contraint Meyer, non pas au repliement, mais à une libre possession du monde à travers sa fuite. De toute évidence, ce n'est pas là simple caprice pour le romancier de manier à sa guise son personnage. Certes, le trouble intérieur l'y induit, mais particulièrement le principe de l'hétérogénéité l'y soumet, comme on peut le remarquer à la page 40 : Assis « sur une banquette dans un wagon choisi au hasard », l'espace deviendra pour lui un temps de se ressasser la musique entendue dans sa course poursuite. Cet espace participe ainsi d'un apaisement. Toujours dans cette même dynamique, on se retrouvera dans les locaux de la PJ avant de passer à la maison de Meyer, interroger sa fille, pour se retrouver dans la bibliothèque IML (Institut médico-légal). Le récit ne s'offre pas par le localisable. Il s'agit d'une déambulation dans les micro-espaces. Le récit ne manque pas comme un feed-back, de revenir à Saint-Paul son quartier d'enfance pour ne pas échapper à sa mémoire. Le personnage se retrouve donc surpris de se retrouver devant le Mémorial de la Shoah, rue Geoffroy-l'Asnier. L'espace prend de ce fait, un autre pacte, non pas seulement le multiple, mais mettant en relief le jeu de la mémoire. En effet, l'espace impose à la mémoire, dirige et ordonne la relation des faits. L'existence du personnage est revisitée par ce fragment spatial dans cet océan d'espaces. On peut aussi constater que la multiplicité spatiale sert de prétexte pour revisiter la vie antérieure du personnage marquée par la guerre, l'impensable dans l'humanité comme mentionné à la page 72.

Gustave Meyer allait devoir apprendre à vivre dans les angles morts de son pays. Une silhouette lui revint en mémoire. Elle l'avait passionné dans sa jeunesse et venait le hanter désormais. Non celle d'un homme qui marche mais celle d'un homme qui court. Un fugitif d'une série télévisée des années soixante qui n'arrêtait pas de fuir la police d'un épisode l'autre... On l'accusait d'un crime qu'il n'avait pas commis. Le meurtre de sa femme.

La multiplicité de l'espace rime chez l'auteur, avec recherche identitaire pour le personnage et fuite contre le système judiciaire qui ne manque pas de l'accuser de la mort de sa femme. Au-delà, le texte est un prétexte de mise en relief de la question

du transhumanisme. De là, toute la lecture ramène au même point : la légende du Golem. À ce mythe qui a dominé l'imaginaire occidental et ne cesse d'interroger l'humain en l'homme. Dans ce périple fortement ressenti du point de vue de l'espace, le personnage passera par la Goutte-d'Or dans un petit hôtel de la rue Panama, avant de se retrouver après des détours, à la bibliothèque du Saulchoir en plein Paris. La multiplicité spatiale participe donc d'une introduction de questions existentielles de la part de l'auteur. Dans son texte l'essentiel de l'action, s'il y en a, ne se passe pas qu'à Paris comme signalé dans les premières lignes de cet argumentaire. Le personnage traîne à South Kensington, le quartier français de Londres. Son parcours le conduira dans une errance « toute la matinée dans les rues de St. John's Wood », en témoigne la page 158. Loin d'être un lieu de consultation, cet espace Londonien devient une quête, celle des œuvres de Mark Rothko, seul Rothko comptait. L'espace s'appréhende ainsi comme la possibilité pour s'interroger sur un homme qui pourrait être soi en passe d'être détruit par une puissance qui le submerge. Ces micro-récits prennent un aspect de liaison et de déliaison dans l'espace. Les différents voyages du personnage dans son projet relient les espaces, mais favorisent leur séparation. Chaque espace relève d'une situation particulière. Toutes ces situations sont des richesses expressives qui permettent à l'auteur de laisser entrevoir des préoccupations d'ordre narratif et chronologique. C'est l'occasion pour le romancier de placer des détours dans l'espace favorisant ainsi l'interruption dans le récit. Dans la structure de l'espace, c'est par le discontinu que l'espace se construit. Ce changement de lieu rend sensible la lecture. On a donc l'impression d'être dans une simultanéité d'actions comme un montage dans l'espace. L'auteur juxtapose des micro-espaces. On pourrait le lire par ces traces textuelles suivantes : « High Street », page 158 ; « du côté...Bridge », page 158 ; « La pièce de la Tate Modern », page 163 ; « de la brasserie...du Nord », page 170 ; « en gare d'Oxford », page 180 ; « Au supermarché », page 181, pour ne citer que celles-ci. Le procédé de multiplication de l'espace dans le texte enlève au récit son élan et sa force narrative et, tout particulièrement, enlève à l'espace son « *territoire* », en témoigne l'occurrence suivante : « *sa carte du Vieux Continent était zébrée de flèches et marquée de*

points. Son itinéraire obéissait à un plan très réfléchi que jamais un touriste n'aurait imaginé », page 205. L'espace subit des « amputations et des greffes inattendues, brisant son homogénéité »²⁹² par un raccordement de l'espace parisien à tous les autres espaces : « Gustave Meyer avait enserré les pays dans l'espace d'un échiquier », à la page 205. Il résulte de la combinaison des micro-récits donnés dans l'œuvre : la mort de Marie Meyer à Paris et la fuite de Gustave-Meyer. De cette fuite, l'espace prend en compte plusieurs autres lieux : « Cracovie », page 206 ; « dans une petite...juif de Kazimierz...rue Szerocka », page 206 ; « A Vienne sur le Neuer Markt », page 212 ; « Budapest...sur la place Vorosmarty, située au centre de Pest », page 214 ; « Lodz », page 215 ; « Wroclaw », page 215 ; « Kaunas », page 216 ; « Bucarest », page 217 ; « Iasi », page 218 ; « Kiev, dans un restaurant...du Maidan », page 220 ; « Josefov », page 227 ; « Au centre de l'ancien ghetto », page 229 ; « Au détour d'une rue », page 231 ; « de la rue de la synagogue Vieille-Nouvelle », page 239 ; « dans Starometska », page 246. Le texte « s'accorde donc parfaitement au récit-promenade des surréalistes, le montage est un procédé beaucoup plus conscient. Ce qui est montage du point de vue de l'écrivain est démontage, soulignons-le, pour le lecteur, initié dans sa lecture par les changements de séquence et de fiction »²⁹³. L'auteur reste bien conscient de son écriture. De cette écriture où il déjoue les canons d'une représentation complète et harmonieuse. C'est sans doute cette réalité de l'écriture qui se présente par l'organisation de l'espace chez Jean Echenoz. Aussi bien, l'organisation de l'espace échenozien correspond à des exigences du rythme et de l'action. Elle conditionne au point d'imprimer à son roman son allure décisive, voire fragmentaire. La spatialité y semble prédominante. Il semble intéressant de cerner au plus près son approche par le fragmentaire. Selon les termes de Marc Dambre, « l'espace en tant que structure [crée un] caractère décisif »²⁹⁴. Cela dit, il influe considérablement au niveau superficiel de l'action par la description et au niveau structurel comme modèle constructif. Ainsi, le second niveau évoqué reste dynamique dans la

²⁹² <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2004-n75-tce867/010785ar/> (op. cit).

²⁹³ Jean-Yves Tadié et Al, *Le Roman d'hier à demain*, 2012, op. cit, p. 142.

²⁹⁴ Marc Dambre, « E comme Echenoz et comme espace », dans *Dix-neuf/ Vingt. – Romanciers d'aujourd'hui*, Saint-Pierre-du-Mont, S. P. E. C., n°2, octobre 1996, p. 205-214.

perspective fragmentaire avec une modalité, l'hétérogénéité dans l'espace. De cet état, le texte échenozien s'appréhende dans sa globalité par une succession de franchissements spatiaux divers. Notre argumentaire pourrait s'appuyer sur l'étude organisée par Marc Dambre et Bruno Blanckeman dans *Romanciers minimalistes 1979-2003*, surtout dans la section *Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz*, pour analyser l'un des franchissements, la déliaison dans l'espace. Singulièrement, la section en question est développée par Sophie Deramond. Elle permet de comprendre l'espace chez Jean Echenoz par des termes théoriques comme le post-modernisme²⁹⁵ et le minimalisme²⁹⁶. Cette section est citée à des fins de recherches, d'éclaircissement de l'écriture de l'auteur. Toutefois, nous devons bien rester dans la dynamique qui est nôtre, la fragmentation. Même si, nous savons que sous l'angle minimaliste, Jean Echenoz évite « *la complexité au profit de la brièveté, de la simplicité et de la sobriété* »²⁹⁷. Notre ambition est de situer l'espace chez lui comme multiplication de micro-espaces. Elle désoriente la narration comme la lecture et provoque *un art de la fragmentation*, selon les termes de Fieke Schoots²⁹⁸. Ce constat tient lieu d'affirmation à partir des propos de Jean Echenoz : « *je n'arrête pas de piller [...]. Je cannibalise, je vampirise et je mélange* »²⁹⁹. De tous ses mots agencés, c'est le terme mélange qui intéresse au mieux dans notre argumentaire. Bien évidemment, c'est ce dont nous parlons, le mélange dans la structuration de l'espace chez l'auteur. Une cause à la multiplicité de l'espace. À ce sujet, le titre de l'œuvre est assez éloquent puisqu'il pourrait évoquer une dynamique de déplacements, de passage de lieux ou de milieux. Sous la plume échenozienne, l'analyse de l'espace s'opère essentiellement dans notre cas, grâce à

²⁹⁵ Le post-modernisme apparaît en 1972, sous la plume de Charles Jencks, critique d'architecture américain, pour désigner la mort de l'architecture moderne. Elargie pour donner lieu à une véritable école de pensée, une division historique transdisciplinaire, et dont Lyotard est le principal théoricien.

²⁹⁶ Le minimalisme apparaît en 1965, également outre-Atlantique, et désigne un mouvement de peintres et sculpteurs en premier lieu préoccupés par la position du spectateur et de l'œuvre dans l'espace. Mouvement ayant ouvert la voie à une succession d'écoles aux Etats-Unis puis en Europe, en littérature, en musique et plus récemment en architecture.

²⁹⁷ Fieke Schoots, « L'écriture minimaliste », p. 138, in Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenars *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 127-144.

²⁹⁸ Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane* ». L'écriture minimaliste de Minuit, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.

²⁹⁹ Jean Echenoz, « Dans l'atelier de l'écrivain », entretien en postface à *Je m'en vais*, Minuit, 2001, p. 246.

la fragmentation, comme signalé³⁰⁰. Sinon, des études sur l'espace chez l'auteur fleurissent dans la recherche universitaire sur ses différentes œuvres antérieures. C'est le cas de *La ville, espace privilégié du romanesque de Jean Echenoz*³⁰¹. Son analyse de l'espace chez l'auteur s'opère sur le territoire symbole de l'universalisation de l'urbanisation : la ville. Ici, l'espace pour décrire le processus de la création littéraire et définir la spécificité de l'écriture ou l'exégèse poétique comme fragmentaire. La structuration de l'espace, chez le romancier, a son influence sur les personnages. Il dégage des forces et un sens symbolique. Bien plus, son appréhension, sous l'angle fragmentaire, prend en compte sa relation avec l'auteur, le lecteur et les autres éléments constitutifs du roman. Ainsi, la structure spatiale dans l'œuvre *Envoyée spéciale* permet d'élucider le sens de la forme scripturale. Encore que, de la lecture, la multiplicité de l'espace fait comprendre ou plus exactement la « discontinuité » ou la « brisure » comme thématique fondamentale de l'œuvre. D'abord, l'auteur présente son texte en trois (III) grands fragments qui, par la suite, se subdivisent en interne. Nous n'avons pas manqué de situer cette réalité dans la segmentation du récit. Cette segmentation du tissu, du point de vue de l'espace, s'actualise par des espaces précis. La structuration de l'espace offre ainsi des virtualités expressives. Surement, la structuration spatiale prend en compte un raccordement entre les différents lieux marqués par le passage des protagonistes. Mais, au plus près, comme chez Pierre Assouline, Paris relève du lieu de départ et du lieu de chute. On dira, à cet effet, que Paris est « *lieu mythique, historique, fantasmatique* »³⁰² pour l'auteur. Comme susmentionné, chez l'auteur, l'espace prend forme à partir de l'espace parisien avec des détours constants. Ainsi, dans le fragment (I), c'est autour de la « *pièce austère* » (page 10) dans « *une cour de caserne pavée* » (page 10), proche de « *Notre-Dame-des-Otages* » (page 10) « *sur le boulevard Mortier dans le XXème arrondissement de Paris* » (page 13) que tout commence. Cette indication semble situer le cadre dans

³⁰⁰ A ce point de notre étude, une précision s'impose. Si nous avons choisi de considérer le terme de la fragmentation, c'est pour nous permettre de distinguer parmi les différentes études sur l'espace, chez Jean Echenoz. Car, plusieurs études peuvent se chevaucher, et créer une confusion à cet effet.

³⁰¹ Isabelle Bernard-Rabadi, *La ville, espace privilégié du romanesque de Jean Echenoz*, Dirasat, Human and Social Sciences, Volume 37. No. 1. 2010, p. 260.

³⁰² Idem, p. 260.

lequel se déroule le récit. De fait, une homogénéité narrative s'opère avec cette indication spatiale. On penserait être plongé dans une totalité. À partir de cette illusion narrative, l'analyse de l'espace chez l'auteur pourrait reposer sur une opération relativement simple qui donne parfois une des clefs principales de l'espace dans l'œuvre. Toutefois, nombreux seront les itinéraires dans le texte, des interrelations s'établissent avec le déplacement des protagonistes. Cela participe à créer une dynamique dans l'espace. De cette manière, l'espace s'observe « *entre plusieurs déménagements* ». Dans ce mouvement, la narration assemble « l'agence de la rue Greuze » (page 17) où sera kidnappée Constance, le personnage qui deviendra implicitement *l'envoyée spéciale*. Par ailleurs, les endroits comme le « *boulevard de Belleville* » (page 26) et le studio de Tausk à la « *rue de Pali-Kao* » (page 26) seront pris en compte. D'ailleurs, la particularité de l'espace chez l'auteur dénote d'une symbolique. En fait, l'espace libère un enjeu autre que l'histoire. Sa multiplicité est une modalité qui permet de mettre en relief des informations. Par exemple, la rue de Pali-Kao est nommée pour évoquer un fait « le nom commémore une victoire des troupes anglo-françaises pendant la deuxième guerre de l'opium – et sur les trottoirs de laquelle, il n'y a pas si longtemps non plus, on négociait encore à la sauvette divers produits dérivés de cet opium » (page 26). Dans cette symbolisation, le retour constant, l'un des protagonistes, chez Tausk répond au besoin pour l'auteur de revisiter sa culture de la musique, tout en mettant en relief des fragments de mélodies et la passivité de ce personnage dans l'action. Dans la perspective de la multiplicité spatiale, on peut observer le déplacement du personnage Tausk. C'est d'ailleurs ce qui change le point de vue. L'espace fonctionne par une constance rupture. On peut déjà parler de nœuds ou de micro-espaces dans l'espace. L'action embrasse donc des limites. La progression du kidnapping de Constance est ciselée. L'espace abolit l'action. La multiplicité spatiale favorise ainsi une mise en parallèle de micro-récits comme chez les autres auteurs. L'affaire du kidnapping de Constance révèle des histoires singulières de différents personnages. L'écriture participe d'une « *révolution pacifique de*

déstructuration qui procède à l'émiettement continu du récit »³⁰³. Dans cet émiettement, l'espace devient un amas où se brouille continuellement les codes de l'espace clos. Dans cette dynamique, la narration adopte bien souvent multiples projets sur l'espace. Ainsi, l'espace permet d'insister sur certains détails d'un même endroit. Pour s'en convaincre ces échantillons textuels qui mettent en exergue l'espace où vit Tausk : « d'abord sa chambre » (page 66), « passé au salon » (page 67), « détour par son salon » (page 67), « revenu au salon » (page 67). C'est le signe manifeste d'un personnage qui fait des va-et-vient sans but dans son appartement. Outre cet espace, l'auteur en révèle un autre dans le fragment (I). Il s'agit en effet de l'espace « RIVP du côté de Gambetta » (page 99) où vit un autre personnage nommé Marie-Odile Zwang. Celle-ci loue une maison deux pièces et ne manque pas de mettre en opposition l'espace urbain et l'espace rural. De ce constat, on peut donc dire que l'espace chez Jean Echenoz s'actualise dans un détachement. Par ailleurs, une autre configuration s'offre à la lecture. Toujours dans cette multiplicité de l'espace, on découvre un détachement dans l'espace. L'espace tangué et est impacté par l'imprévu. Fragmenté en interne, l'espace urbain ne peut se lire que dans une forme de sédentarité. L'espace qui côtoie l'espace urbain apparaît dans l'optique de satisfaire un besoin écologiste : « *les partisans du retour à la nature* », comme mentionné à la page 71. Ainsi, l'espace se laisse perforer par une ferme non loin d'« *un bourg nommé Chatelus-le-Marcheix* » (page 73) dans « *le département français de la Creuse, avant-dernière dans le classement national des densités de population, la Creuse compte de vastes pans inoccupés voire, dans le sud, quasiment déserts* » (page 71). Ce lieu de la séquestration de Constance redynamise la multiplicité de l'espace dans le texte. La fiction faufile entre cet espace et Paris avant de se lire comme un lieu éclaté entre Paris, la Creuse et d'autres lieux qui explosent l'espace. Dans cette logique, on dénote une instabilité spatiale remarquable. Les déplacements constants des personnages deviennent des prétextes à réaliser cette multiplicité, surtout les déplacements effectués par contrainte du personnage Constance. Cette réalité est restée remarquable dans les

³⁰³ Sélom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n°75, 2004, op. cit, p. 84-85.

deux autres fragments (II) et (III). Du boulevard Mortier, en passant par la rue du Faubourg-Saint-Denis (page 127), la fiction ne cesse de faire des détours dans la Creuse, c'est-à-dire dans la chambre de Constance. Ces détours se présentent par les passages au domicile de Tausk, rue Claude-Pouillet (page 134) et à Neuilly chez Hubert (page 147). L'évolution de cet espace ainsi que ses probables perspectives, à travers des plans de rénovation, de destruction et de construction, aiguise un autre aspect dans le texte. Il s'agit de l'insistance sur certains détails. Cela s'observe dans la description de l'espace chez le commanditaire, à savoir Lessertisseur, « au troisième étage gauche d'un immeuble mal entretenu dans la rue du Faubourg-Saint-Denis » (page 154). L'espace est pulvérisé entre des passages de la cuisine, le couloir, derrière le fauteuil, du côté du salon, au plafond, dans la salle de bains, devant la chambre, au fond de la chambre. Le roman dépeint un espace à la fois ouvert et multiple. Cela soumet des lignes de force qui orientent le regard. Une profondeur ménage les plans. À partir de ce constat une construction fragmentaire impose un ordre bigarré désorienté de l'espace. De cet ordre et rythme déboulinés, l'espace, dans ses discordances, amalgame le jeu d'observation et de repérage de lieux qui passe par la lecture de carte et par d'autres endroits. En témoigne la trace textuelle suivante : « *une carte de la péninsule coréenne punaisée à un mur du bureau* » (page 195) pour visiter Pyongyang. La multiplicité de l'espace tend à s'inscrire dans des événements socio-politico-culturels. Toutefois, ce que nous voulons mettre en relief, c'est la déliaison dans ce même espace de Pyongyang. À ce niveau, l'auteur à essayer de créer un doublon dans l'espace coréen. En somme, l'espace se décolle par deux micro-espaces. Ainsi, pendant que les deux gardes du corps de Constance sont conduits à « l'hôtel Yanggakdo » (page 213), Constance, l'envoyée spéciale, est conduite dans une résidence « située à Munsu-Dong, dans un des beaux quartiers de la capitale » (page 217). L'ambition de la fiction relève de créer un parallélisme dans ce jeu de la multiplicité spatiale. Par ce constat, on pourrait situer l'espace échenosien comme une opposition entre ville et banlieue, tout en sachant que la fiction s'achève en ville parisienne comme une spirale. Chez l'auteur, l'espace est traversé par des sentiments et des souvenirs. L'espace est également touché par l'affectivité. Le déplacement du personnage de Constance

devient une action pour visiter ou pour regagner un espace perdu, tel la place Kim Il-sung, l'arc de triomphe de Kim Il-sung et le mausolée Kim Il-sung, le Palais d'Etude du Peuple, le Palais des Ecoliers, le Musée de la guerre de libération, l'USS Pueblo, bateau-espion américain capturé en janvier 1968 et amarré sur la rive droite du fleuve Taedong. L'espace échonozien passe par diverses indications spatiales. Toutefois, ces différentes données établissent dans l'espace des données toujours fragmentaires. À partir de cette représentation, l'espace devient une reconstitution topographique avec des descriptions par fragments faites en suivant les personnages et à l'occasion de leurs déplacements, surtout le déplacement de Constance, comme envoyée spéciale.

Le fragmentaire élargit les perspectives du récit. Bien entendu, la multiplicité fournit des possibilités quasi illimitées du point de vue de la mise en relief de l'espace. Les diverses phases de cet argumentaire fournissent les données importantes pour situer les textes des auteurs aux confins du fragmentaire. Surtout, il permet de montrer l'espace dans le roman fragmenté avec un degré variable. Chaque auteur présente cet aspect de la multiplicité de l'espace dans une singularité. Dans cette perspective, on pourrait sans doute distinguer plusieurs manières de présenter l'espace, mais toutes ces manières restent raccordées à une seule pratique : la fragmentation. C'est une poétique scripturale qui conditionne les actes et les espaces dans lesquels vivent les personnages. Par ailleurs, elle conditionne le temps dans le texte.

I.2/ La variation temporelle.

Le temps contribue à créer une unité dynamique dans le récit. Il occupe une place importante dans l'architecture générale de la narration . Aussi attache-t-il des liens aux autres éléments constitutifs du roman. Toutefois, il s'avère à l'examen des œuvres étudiées que *fable du temps ou fable sur le temps*³⁰⁴, « *la fiction contemporaine utilise la temporalité comme un tremplin* »³⁰⁵ pour une déconstruction du récit et une désorientation de la lecture. Ainsi, il sera question de

³⁰⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1986.

³⁰⁵ Mohamed Ridha Bouguerra, *Le temps dans le roman du XXème siècle*, Rennes, PUR, 2010.

montrer comment le temps se présente dans le corpus. La fragmentation permet de jouer de plusieurs temps, d'où une fragmentation temporelle dans les textes. Le fragmentaire implique une expérience de la variation temporelle ; ce qui pourrait alors déjouer les pronostics de la stabilité et de l'homogénéité dans les textes. Les temps de la narration et des événements racontés entrecroisés pourraient engendrer de multiples *analepses et prolepses*³⁰⁶ dans la narration. La fragmentation prendrait en compte une expérience du passé, de la mémoire et des souvenirs. Elle s'exprimerait par des déictiques temporeux.

Marquée par une rupture dans l'agencement du temporel, la narration fusionne le temps des événements et le temps de la narration dans certains textes étudiés. Une surabondance de temps apparaît dans sa structure ; ce qui soumet la narration à une exigence fragmentaire. De cette dynamique, « *le roman moderne qui renonce à l'idée même de cohérence psychique se retrouve du coup avec un « temps » qu'il faudrait plutôt appeler « chaos » : le récit semble abandonner l'idée même d'une ossature temporelle, reflétant l'hypothèse de la physique expérimentale d'un état quantique des particules élémentaires* »³⁰⁷. Il est question d'une variation du temps dans le roman.

Elle est perceptible, déjà, au niveau de l'usage particulier que les auteurs font des temps verbaux. En effet, le temps de la narration et le temps du narré se confondent dans les textes. Le récit deviendrait donc une « *séquence deux fois temporelle : il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit ; le temps du signifié et le temps du signifiant* »³⁰⁸, selon les propos de Gérard Genette. On a le temps de l'histoire et le temps du récit. Toutefois, la gestion des événements qui composent l'histoire dans les textes tend à des anachronies narratives. De cette manière, la chose racontée semble être différente dans le temps avec le récit. Dans *Fuir*, par exemple, plusieurs temps de l'indicatif s'entremêlent. Même si la période générale du récit semble être l'Été, les événements racontés s'annoncent en divers temps : le récit se lit au passé, d'où le temps de l'histoire, l'époque où les faits se

³⁰⁶ Gérard Genette, *Figures III*, 1972, op. cit, p. 118.

³⁰⁷ Morten Nojgaard, *Temps, réalisme et description, essais de théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 11.

³⁰⁸ Gérard Genette, *Figures III*, 1972, op. cit, p. 74.

déroulent. Les faits se succèdent dans l'ordre du passé. Toutefois, cette opération semble être dynamitée par le temps de la narration, c'est-à-dire le moment où le narrateur raconte les événements, l'ordre dans lequel il rapporte les événements, le rythme qu'il adopte pour les raconter. Les événements semblent naviguer dans une narration ultérieure, le narrateur se situe après les événements avec des temps passés comme le plus-que-parfait, l'imparfait et le passé simple et, des déictiques temporeux qui créent des décalages dans le temps au moment même où les événements se déroulent. Le narrateur raconte les événements, certes dans une logique ultérieure, mais aussi décalée. D'ailleurs, c'est cet entremêlement dans la narration ultérieure qui participe de la variation temporelle, d'où la fragmentation du temps chez l'auteur. De ce diagnostic scriptural, le texte construit son esthétique propre à travers un mélange subtil de successions, d'alternances et d'appropriations de ces temps susmentionnés. Encore faudra-t-il rappeler l'usage de ces temps dans le tissu textuel pour tenter de rendre compte de la créativité propre à l'auteur. Comme le souligne, Nicolas Xanthos, « *c'est donc dire que, de manière générale, les romans de Toussaint se situent tous, sur le plan diégétique, à l'intérieur de cette poétique [fragmentaire] qui est presque leur pente naturelle* »³⁰⁹. Ainsi, la « *synthèse temporelle de l'hétérogène* »³¹⁰ semble guider sa mise en intrigue. Pour s'en convaincre, la trace textuelle de la page 11 :

Serait-ce jamais fini avec Marie ? L'été précédant notre séparation, j'avais passé quelques semaines à Shanghai, ce n'était pas vraiment un déplacement professionnel, plutôt un voyage d'agrément, même si Marie m'avait confié une sorte de mission.

Le récit apparaît au début par le plus-que-parfait. Son emploi répond à un objectif de vouloir exprimer une action antérieure. Avec l'utilisation de ce temps, le récit s'annonce donc dans le passé. Les événements sont ponctuellement donnés par le plus-que-parfait. Dans le texte, ce temps est richement employé. Il s'observe par des « mélanges » du passé simple et du passé composé. Dans l'œuvre « *sa fréquence*

³⁰⁹ Nicolas Xanthos (2009), Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint. *Etudes françaises*, 45 (1), 67-87, op. cit, p. 73.

³¹⁰ Paul Ricoeur, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

est relativement haute. Le plus-que-parfait y remplit les fonctions non seulement grammaticales, mais aussi expressives »³¹¹. Loin de se situer dans le champ des grammairiens, nous essayons de justifier sa cohabitation avec d'autres temps verbaux dans la dynamique de la variation temporelle. Exprimant une action accomplie : *la cohabitation du narrateur avec Marie ; leur amour parfait*, le plus-que-parfait est tout naturellement le temps de l'antériorité dans le passé. Les événements racontés s'inscrivent au début du récit sous un angle d'antériorité. Dans cette narration qui passe au début par un récit au passé, d'où les événements se montrent chronologiques. On découvre au fur et à mesure qu'elle avance avec des événements qui se chevauchent avec d'autres temps du passé. Le passé simple est aussi utilisé. Cela rend le récit progressif. Les événements, même s'ils sont inscrits dans le passé, relèvent désormais de la progression. En effet, le passé simple évoque couramment des actions de premier plan qui font progresser l'action. On comprend dès lors que le plus-que-parfait a été utilisé dès l'entame du récit comme un moyen de composition ou de démarrage du récit. Il est utilisé pour introduire le lecteur dans le récit en lui présentant des informations sur une époque antérieure. À preuve l'élément textuel suivant : « *je ne l'avais vu qu'une fois auparavant, à Paris* » (page 11). L'utilisation de ce temps participe donc de l'éveil de conscience du lecteur.

Dans cette même dynamique de la narration antérieure, l'imparfait est aussi utilisé par le narrateur, comme on le voit à la page 13 : « *Il portait* », « *Je tenais* », « *Je n'ignorais* ». L'imparfait évoque l'arrière-plan du récit. Il participe de la description du décor et des personnages ainsi qu'à la description des faits. On peut donc dire que dans le texte de Jean-Philippe Toussaint, le plus-que-parfait et l'imparfait sont des temps qui servent à révéler, certes le commencement du récit, mais aussi l'intérieur des paragraphes annonçant parfois un changement dans l'action. Pour illustrer notre propos, nous utilisons les occurrences textuelles suivantes : « *Arrivé à l'hôtel Hansen, où une chambre m'avait été réservée* » (page 14), « *depuis mon arrivée, je passais la plupart de mes journées seul à Shanghai, je ne faisais pas grand-chose, je ne connaissais personne* » (page 19), « *Il n'était*

³¹¹ <https://digilib.phil.muni.cz/> (consulté le 24 Juin 2020 à 17h30).

pas prévu » (page 20), « *j'avais quitté l'hôtel en début de soirée. Je n'avais pas pris de bagage* » (page 23). Tout le temps qu'il a fallu exposer les événements, le narrateur a utilisé le passé simple dans la narration antérieure : « *Nous laissâmes la gare derrière nous et nous mêmes à courir... nous traversâmes en courant une large avenue parmi les phares blancs* » (page 26), « *Nous ne bougions plus, nous avions défait précautionneusement notre étreinte, les bras ballants le long du corps, et nous tenions face à face sans bouger* » (page 43). Cette première réalité temporelle, même si elle se situe dans une narration ultérieure, car les événements s'inscrivent dans le passé, ne laisse pas indifférente dans la dynamique de la variation temporelle. Tout le long du texte de l'auteur, les événements sont donnés dans un méli-mélo entre plus-que-parfait, imparfait et passé simple.

Aussi la variation temporelle s'accroît-elle par l'aspect de changement de narration marquée par les déictiques temporels chez l'auteur. La perspective dans laquelle s'inscrit la narration fautive entre la présence manifeste d'expressions relevant de déictiques temporels, comme signalé dans les premières lignes de cet argumentaire. L'auteur utilise donc ces différentes unités linguistiques, inséparables du temps. « *La valeur, des déictiques déterminent l'univers de l'énoncé (le narrateur, sa situation, le lieu, le temps), est totalement subordonnée aux déictiques qui figurent dans le cadre énonciatif qui entoure le récit : qui raconte, à qui, quand, où, pourquoi* »³¹². Toutefois, leur valeur référentielle, dans notre cas, accorde donc, l'emploi du temps, nous ne les utilisons pas à des fins de référence au sujet, ni à l'espace d'énonciation³¹³. Ces indices qui sont des mots et groupes de mots situent le message dans le temps. Ces différents syntagmes nominaux sont utilisés à des fins de variation temporelle. À partir de ces éléments linguistiques, nous voulons situer le récit au sens de la fragmentation. Cela est bien

³¹² <https://digilib.phil.muni.cz/> (op. cit).

³¹³ Pierre Van Den Heuvel, « Le rôle des déictiques dans la constitution du sujet », in *Voix, traces, avènement : L'écriture et son sujet*, Caen, PUC, 1999, pp. 117-127. Dans ces préliminaires : narration et narrateurs, il déclare que toute énonciation, tout acte de production d'un énoncé, est conditionné par une situation (ego, hic et nunc) qui détermine l'émission et la forme de l'énoncé. On appelle cette situation la deixis, l'univers du sujet parlant qui établit un rapport entre l'énoncé et son acte producteur. Les éléments linguistiques qui, dans un énoncé, réfèrent à cette situation du sujet s'appellent les déictiques ou les embrayeurs.

évident, le contexte communicationnel est précis. De là, la référence au temps dans le texte du romancier s'appréhende, en effet, par un constat de variation temporelle. Ainsi, si le narrateur mentionne le temps, c'est par une alternance de celui-ci. Les mots et groupes ou expressions sont précises sur le temps de la narration. Il semble que dans ce récit au passé, subtilement, un jeu sur le temps semble s'opérer dans la narration. Ce qui ne rend pas linéaire le récit, « *l'intrigue ne mène plus à un point précis qui en ordonne les éléments : elle devient une suite de moments qui n'ont pas pour sens, fonction ni valeur de participer à une totalité* »³¹⁴. De ces différents moments, certains déictiques justifieraient le propos : « *auparavant* » (page 11), « *Depuis* » (page 14), « *depuis quelques années* » (page 13). Par ces quelques traces textuelles, le narrateur tente de nous plonger dans un souvenir lointain. Surtout, il nous introduit dans le récit principal. Mais, il raconte un souvenir ou un épisode plus éloigné qui précède l'action principale. Même s'il donne de voir une précision temporelle, en exprimant un fait bien délimité, comme « *L'après-midi* » (page 19), « *Le jour du départ* » (page 23), « *en début de soirée* » (page 23), « *Parfois* » (page 35). Nonobstant, le fait que le présent ne soit pas le temps de narration, le narrateur semble présenter, à travers des déictiques, l'action comme présente. Ce que montrerait les déictiques suivants : « *jusqu'à présent* » (page 14), « *A un moment* » (page 15), « *Depuis mon arrivée* » (page 19), « *soudain* » (page 25), « *Au bout d'un moment* » (page 39), « *à peine quelques secondes plus tard* » (page 44). Certes, le présent n'est pas le temps principal de narration, mais sa valeur principale d'exprimer les faits actuels donne l'impression que tout se passe devant les yeux du lecteur. On voit donc que la valeur principale du présent, celle d'exprimer un fait actuel, permet à l'écrivain d'en profiter dans un contexte singulier et d'actualiser le récit. Une caractéristique apparaît de cette variation temporelle, la « *caractéristique formelle de la poétique de Toussaint, cette désorientation du récit [...] donne une idée, a plusieurs ramifications et implications non négligeables* »³¹⁵. On découvre de ce fait que le narrateur, bien qu'il soit attentif à la progression temporelle en des

³¹⁴ Nicolas Xanthos (2009), Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint. *Etudes françaises*, 45 (1), 67-87, op. cit, p. 74.

³¹⁵ Idem, p. 74.

endroits, a un rapport pour le moins trouble avec le temps. C'est sans doute ce qui l'emporte dans sa prise de décision. Il devient simple patient. Ce statut de patient se manifeste dans ces innombrables situations où le narrateur est entraîné dans le dessein d'un autre, comme souligné : « *Zhang Xiangzhi ne m'avait rien dit, ne m'avait rien expliqué, et je me laissais encore une fois porter par les événements sans rien dire* » (page 93). Ne progressant pas que sous l'impulsion des influences externes qui s'exercent sur lui, l'impact de la variation du temps sur le narrateur ne lui permet pas d'être pertinent dans sa décision de quitter définitivement Marie. Lorsqu'il tente de le faire, il le fait mollement. Ce qui impacte aussi la trajectoire narrative. Celle-ci semble fléchir, se déplacer ou s'estomper au gré de la fragmentation. « *Plus fondamentalement encore, l'intrigue du roman semble ne pas avoir d'orientation ferme, opérant à partir de la synthèse d'un hétérogène qui la marque de son empreinte* »³¹⁶ différemment.

À la manifestation du fragmentaire par la variation temporelle correspond une diversité dans les textes. Chaque texte, pris isolément, se détache de l'ensemble pour mettre en œuvre sa propre technique narrative de la variation, pour afficher sa singularité et pour rompre avec la totalité. Cette logique n'en est pas moins perceptible dans l'écriture claudelienne. Le texte de l'auteur se situerait dans une variation temporelle qui ne laisse pas indifférente. Le projet de son personnage est plongé dans un périple temporel qui ne permet pas la réalisation de celui-ci. Ainsi, « *l'[a]temporalité est, en effet, ici, la clé de voûte de l'édifice et sert de structure ou de principe organisateur à toute l'entreprise* »³¹⁷. Ce mouvement donne une tension particulière dans l'appréhension du temps dans *l'Enquête*. Les événements, dès le début du récit se montrent par le passé simple. Mais, la narration au fur et à mesure qu'elle avance mêle des événements qui se chevauchent à travers plusieurs temps verbaux. La narration coalise les temps que sont le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait et le présent. Il s'agit là d'un récit ultérieur qui traite d'événements simultanés propres à la vie du narrateur. La narration se donne par la temporalité évoquée dans la théorie du roman policier. Mais, cette technique

³¹⁶ <https://digilib.phil.muni.cz/> (op. cit).

³¹⁷ Mohamed Ridha Bouguerra, *Le temps dans le roman du XXème siècle*, 2010, op. cit, p. 9.

narrative policière se montre par le truchement d'une procédure administrative, à entendre l'Enquêteur à la page 57 : « *Ce n'est pas du tout une enquête policière, bafouilla l'Enquêteur. Ne vous méprenez pas ! Il s'agit simplement d'une procédure administrative* ». Dans ce type de roman, le temps de la narration et le retour dans le passé déclenché par un fait marquant favorise une recherche de l'origine de ce fait : l'origine des suicides et l'origine du mal être du personnage dans le texte. À en croire les propos de Jacques Dubois,

Le roman policier articule l'une à l'autre deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête, et il a beau les superposer et les enchevêtrer, elles n'en sont pas moins là comme les deux parties clivées de la même réalité textuelle. [...] Chacun des deux pôles du récit est enfermé dans sa propre sphère et séparé de l'autre par toute la distance de l'énigme. L'affaire est celle d'une rencontre constamment reportée et qui ne s'accomplit qu'à la dernière extrémité narrative³¹⁸

Ainsi, la jonction des deux histoires, celle du personnage et de l'Enquêteur, présente une confusion temporelle de plus en plus déroutante. Par ce mécanisme, on joue sur les fondements d'une alternance des événements. Les événements apparaissent par variation temporelle. Le narrateur lui-même ne les suit plus dans un ordre précis. Les occurrences textuelles suivantes servent d'exemple pour la circonstance : « *comment était-ce possible ? Il avait donc marché des heures ? Comment avait-il pu perdre ainsi la notion du temps ?* » (page 23), « *Je suis confus* » (page 23). Dans le tissu textuel l'entrecroisement des quatre temps (Plus-que-parfait, imparfait, passé simple et le présent) engendre plusieurs narrations, ultérieure et simultanée. De multiples analepses ouvrent la lecture du récit. Ainsi, le narrateur situe l'entrée de l'Enquêteur à l'hôtel de l'Espérance, au fragment (V), précisément à la page 29. Encore qu'il le quitte au fragment (XI), page 64. Et, la narration nous ramène après plusieurs pages, à la page 144, (XXIV) fragment, à l'hôtel. Comme ce jeu d'analepse avec le Poste de Garde à la page 20, fragment (III), où l'on revient à la page 82, fragment (XV). On découvre que les différentes analepses inscrites dans le processus narratif ralentissent la narration. De la sorte, on revient temporellement

³¹⁸ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 77.

en arrière par rapport à la coulée narrative. En somme, la narration vacille dans un jeu d'analepses. Ce goût pour les analepses dérouté la lecture. Dans ce cas, ces analepses favorisent une exploration des événements antérieurs. Ainsi, l'auteur, en combinant ces quatre niveaux temporels, renforce l'aspect fragmentaire. Les événements apparaissent dans une confrontation, comme signalé. Des rapports « d'antériorité, simultané » naissent dans la narration et engendrent un récit alternativement régressif. Cet état de fait soumet le temps dans une sorte de confusion. Ce qui se manifeste aussi par le temps de la narration, parfois au présent : *je* narrant et le temps des événements racontés, le plus souvent au passé : *je* narré. Quand le présent se concentre sur l'Enquêteur, les événements racontés sont centrés sur l'histoire des suicides (passé simple, imparfait, plus-que-parfait). Cela pousse la narration dans un délire : elle se complexifie et se lit par un retardement. Cette marque du présent s'actualise déjà aux pages 22 et 23 de l'œuvre. Nous choisissons de le présenter par les traces textuelles suivantes : « *Pardon ? Je ne comprends pas* » (page 22), « *Je suis l'Enquêteur...Je ne sais pas de quoi vous parlez* » (page 22), « *Je suis confus* » (page 23), « *Je suis confus de vous déranger une fois de plus, mais je ne sais pas où dormir* » (page 23). Aussi cette réalité temporelle s'observe-t-elle tout le long de la narration notamment aux pages 46, 47, 50, 56, 58, 68, 109, 236, 271), pour ne citer que ces pages. Dans le texte, il y'a une cohabitation particulière entre le plus-que-parfait, l'imparfait et le passé simple. Ces différents temps qui jugent de l'antériorité de l'action créent une dynamique, un intervalle temporel dans leur confrontation avec le présent. De plus, l'emploi de ces temps présente des actions comme achevées qui se confrontent au présent de l'Enquêteur. Le présent apparaîtrait comme un obstacle dans la mise en relief des actions. Il joue sur des incidents qui favorisent une complication temporelle dans le projet narratif. Le présent désintègre la narration en ce sens qu'il ne cesse de s'écouler avec tant d'événements qui s'accumulent.

En effet, la narration repose sur un autre fait qui se révèle implicitement dans le texte : le rêve. Pour justifier cet aspect, on pourrait utiliser les pages 186, 205 et 209. C'est à partir du présent devenu présent de narration que s'appréhende cette entité psychique dans le texte. Ce présent vient d'une certaine façon, obstruer

le passage des événements rêvassés dans la narration. Ce qui manifestement chamboule les repères temporels. L'Enquêteur n'ayant pas conscience de la réalité imaginaire qui s'opère n'est donc pas à mesure de maîtriser le temps. Les actions du rêve, du point de vue de la narration, sont d'ordre antérieur. Alors, on comprend pleinement que le narrateur raconte les événements dans l'ordre où ils se sont produits. Mais, dans une perspective de variation temporelle, l'écrivain décide de bouleverser la chronologie des événements par des ruptures temporelles occasionnées par le présent. On est donc face à une narration emprunte d'anachronie. Comme l'Enquêteur, le lecteur est en plein cœur d'une narration qui piétine. Le présent déjoue donc les pronostics d'une narration-fleuve. On comprend aisément que l'Enquête prévue pour se réaliser sans difficultés passe par l'hétérogène pour se réaliser. Cela modifie considérablement les données temporelles. Ainsi, la narration qui essaie d'épouser le plus fidèlement possible la succession des événements » est soumise à l'interruption. Il fallut chaque fois tout recommencer, c'est-à-dire permettre en quelque sorte une rupture et un changement dans la continuité. Le présent contraint une interruption de l'ordre. La narration doit insérer les événements présents dont l'importance s'accroît au fur et à mesure que le récit avance. Ce qui augure le fragmentaire à une rhétorique de l'atemporalité où tout est désintégration dans un au-delà de la continuité. Cette atemporalité est marquée par ce présent. Dès lors, le présent s'impose fortement au récit. Le fragmentaire tente de montrer la dispersion qui caractérise la conscience à travers ces embarras et les courts-circuits qui s'étalent dans ce présent. Ainsi, il reprend à son compte la pluralité uniforme des événements pour créer sa propre forme temporelle. Pour Éric Hoppenot, la fragmentation comme projet littéraire est liée à une certaine représentation du temps : « *C'est peut-être en ligaturant le fragmentaire à la question du temps que le fragment peut justement se définir en dehors de toute continuité. Le fragment ouvre la parole à une autre temporalité, qui déroge à la loi de la continuité ; qu'elle soit discursive ou narrative ; dans l'exigence fragmentaire, le temps se ramasse sur lui-même* »³¹⁹. Le fragmentaire se

³¹⁹ Éric Hoppenot, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire » : *le temps de l'absence de temps*, Colloque du GRES, Barcelone, 2001, p. 115.

refuserait d'être le lieu où se consignerait une pensée absolue. Par cette manifestation de plusieurs temps dans la narration, un éclatement du temps s'affiche. L'écriture devient une chaîne dans laquelle les temps se reprennent dans une esthétique du discontinu dans le continu. Dans l'ordre du fragmentaire, le rêve est utilisé à dessein. Le changement constant dans le relais des événements dans le récit entre réalité et rêve déjoue les bases temporelles. Le temps chrono ne peut se réaliser. À titre illustratif, on pourrait utiliser certaines situations dans lesquelles se présente l'Enquêteur : « *pendant un quart d'heure, l'Enquêteur resta immobile, bien droit, sa valise posée à côté de lui tandis que les gouttes de pluie et les flocons de neige continuaient de mourir sur son crâne* » (page 12), « *sur un réverbère, à quelques mètres de lui, ne marquait pas encore tout à fait 16 heures* » (page 12). On pourrait souligner que les événements sont donnés dans une réalité. Ils se situent un soir. Le temps paraît stable ou homogène. Cette homogénéité temporelle s'accroît bien évidemment quand l'Enquêteur arrive à l'hôtel de l'Espérance. Le temps s'appréhende également dans une chronologie. Le personnage, la Géante qui gère l'établissement lui demande : « *Vous avez vu l'heure ?* » (page 32). Dans une réplique, à l'Enquêteur de se justifier : « *Je sais...* », murmura-t-il sans en avoir la moindre idée, sans avoir le courage de regarder sa montre » (page 32). Dans sa chronologie, le temps semble être bien défini avec les indications temporelles inscrites dans les traces textuelles : « *l'Enquêteur regarda sa montre : 6h47* » (page 40), « *La matinée était déjà très avancée lorsqu'il put enfin quitter l'Hôtel de l'Espérance. Le Policier l'avait retenu près de deux heures* » (page 64). Toutefois, pendant que le récit avance, on ne découvre aucune autre marque temporelle. Sinon, la prochaine marque temporelle se révèle à la page 117 : « *Il se leva du fauteuil, affolé, et se précipita vers les vitres. Oui, c'était bien la nuit. Mais alors, combien de temps avait-il fermé les yeux ?* ». On peut donc découvrir qu'à partir de la visite à l'Entreprise le temps en lui-même n'est plus de l'ordre de la réalité. Le temps brouillé, les événements ont pris le pas. Les événements semblent se situer sur deux tableaux, rêve et réalité. Pire, ce sont juste des expressions comme, « *un matin identique à celui de la veille* », page 186, « *au matin du départ* », page 237, « *c'était un jour suspendu* », page 245, qui justifient de la réalité temporelle. Ainsi,

« le temps était devenu une dimension accessoire ». On comprend que l'objectif en pareille circonstance répond à un besoin d'arrêter la coulée chronologique qui ne permet pas la réalisation des événements. Le texte est juste une « *confusion des instants* », « *un collage de moments vécus, de délires, de rêves, de fantasmes, de souvenirs et d'anticipations* ». Au plus près du texte de Philippe Claudel, on penserait qu'un certain nihilisme ou une tentative d'emprisonnement du temps s'offre au regard : « *le traitement du temps dans l'œuvre de fiction s'avère souvent donc une quête de soi souvent inséparable* »³²⁰, secrètement peut-être pour « *annuler la puissance dysphorique du temps en l'immobilisant* »³²¹. De plus, « *non que précédemment il n'ait existé des romans subversifs qui inscrivent dans leur forme les marques de leur « déliaison » et de leur contestation (le roman est depuis longtemps le territoire de tous les désordres)* »³²². Dans ce grand ensemble de subversion et de désordre ordonné l'instabilité temporelle pourrait s'apparenter à une recherche de nouveaux paradigmes scripturaux sur le temps, « *un jeu de stratégie, de regard, de minutie intérieure, une affaire d'horloger* » (page 95), comme le souligne Philippe Claudel. L'écriture est en perpétuel mouvement s'offrant aux différentes situations dans lesquelles, elle est utilisée. Ainsi, chez Tanguy Viel, la variation temporelle s'offre par le temps théâtral³²³. En effet, on découvre une impossibilité d'atteindre la totalité, l'unité qui caractérise le temps dans *l'absolue perfection du crime*. Ce récit qui débute dans les sillons de l'imparfait « *je le regardais* » (page 9), « *je les notais* » et associe un passé composé « *le hasard a voulu* » (page 9) nous propose, par un *Je* narrant, une narration inscrite dans le passé. De cette disposition, on pourrait signaler le moment de la narration comme ultérieure. Le narrateur se situe après les événements ; le récit emploie donc des temps du passé. À ce stade, l'ordre de la narration s'appréhende dans la chronologie. Le début du récit participe d'une technique dramaturgique, il commence par un prologue. C'est dans ce prologue que la narration s'offre déjà par le passé avec ces différents temps susmentionnés. Ils se redynamisent tout le long

³²⁰ Mohamed Ridha Bougherra, *Le temps dans le roman du XXème siècle*, 2010, op. cit, p. 15.

³²¹ Idem, p. 15.

³²² Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 9.

³²³ Nous mentionnons cette expression pour situer le texte de l'auteur aux contours du théâtre.

du texte. À la différence, la narration que l'on croyait centrée sur le passé bifurque pour prendre en compte le temps présent. De cette manière, une variation temporelle par les temps verbaux s'opère dans le texte. Cette réalité temporelle du présent apparaît précisément au fragment (I, 1), à la page 15. On peut l'observer avec les traces suivantes : « *je me souviens* » (page 15), « *je me souviens* » (page 32), « *je me suis* » (page 35), fragment (I, 3), page 39, « *je crois* » (page 123), « *je ne peux pas* » (page 136), « *je ne peux pas* » page 156). On est amené à parler d'un présent dans la narration qui rapporte des faits passés. Ainsi, on a dans l'œuvre l'entrecroisement de deux temps (le présent et le passé narré). Ce qui engendre plusieurs analepses. Nous choisissons de justifier notre propos avec les fragments (II, 2), (III, 1), (III, 2). Ces analepses favorisent une exploration des événements antérieurs. Des rapports « d'antériorité et de simultanéité » naissent dans la narration et engendrent un récit alternativement régressif. On pourrait situer cette multiplication temporelle sous l'angle d'une reconstitution de scène ? une sorte de récréation. La question du temps passe par un jeu de récréation de la scène. De même, la lecture y est conçue comme un processus se déroulant dans le temps varié, mettant en réseau les données du texte découvertes au fil du décryptage. Autour de ce décryptage, le lecteur est constamment invité, car il se crée sous les yeux de celui-ci un jeu du détour. Béatrice Bloch évoque que « *la tâche du lecteur moderne n'est pas simple. D'abord, parce qu'on lui enjoint d'être libre. Ensuite, parce qu'il éprouve sans doute bien des difficultés à mettre en jeu son imaginaire personnel, au moment même où sa lecture requiert de lui l'acceptation d'un continuum d'éléments à déchiffrer* »³²⁴. À travers ce détour, le temps devient une réappropriation des événements racontés et une mise en évidence du jeu qui s'opère par la juxtaposition du rêve et de la réalité.

La variation temporelle chez l'auteur se présente par la diffraction du temps chrono. Ce qui engendre tant de passerelles temporelles. Pour rendre explicite notre argumentaire à ce niveau, c'est par la structuration du texte qu'il est possible. En effet, dans le premier fragment qui part des pages 12 à 71, le temps paraît tout

³²⁴ Béatrice Bloch, *Le roman contemporain, Liberté et plaisir et plaisir du lecteur*, 1998, op. cit, p. 9.

naturellement stable. Les occurrences textuelles suivantes pourraient le justifier : « *ce jour de septembre* » (page 9), « *ce matin-là* » (page 16), « *le lendemain* », (page 16). Et, dans cette stabilité, s'inscrivent bien des firmaments de déictiques temporels comme « *souvent* » (page 21) « *depuis longtemps* » (page 24). On découvre donc une certaine clarté dans l'écoulement du temps-chrono. On peut même lire à la page 28, lors de la visite du narrateur et Martin, l'un des personnages qu'il s'agit d'un « *samedi d'octobre* ». Dans la dynamique de l'écoulement temps-chrono, le narrateur nous signale effectivement un soir de rencontre avec un autre personnage Lucho « *ce soir-là* » (page 41) et un autre « *lendemain* » (page 41) pour montrer à ce personnage le film de leur hold-up du casino. Dans ce même fragment (I,4), le temps paraît autre. Le conteur temps-chrono ne semble pas s'inscrire dans la coulée, ce que pourrait montrer le passage suivant : « *le matin de l'enterrement, tout ce qu'il a trouvé à faire, Marin, c'est d'écrire J-30 sur le calendrier mural. J-30, il a ajouté au feutre, parce qu'il avait décidé qu'à partir de maintenant il fallait un compte à rebours pour nous motiver* » (page 49). Ainsi, le temps ne se compte plus dans sa chronologie, comme le souligne le narrateur. Le temps s'illustre, de fait, en ce moment, surtout après la mort de l'oncle, comme atemporalité. Cela peut bien s'apercevoir à partir du comptage temporel avec la trace textuelle suivante : « *il était mort deux jours plus tôt, l'oncle, J-32 donc. Et on ne savait plus, ce 1^{er} décembre* » (page 50). Dans ce revirement temporel, on peut découvrir que le temps suit une coulée, « *vers midi* » page 50). Par inattention, on pourrait penser qu'il s'agit d'un temps-chrono qui suit sa course normale. Nous utilisons, à cet effet, les échantillons suivants pour justifier notre propos : « *jusqu'au soir* » (page 56), « *à chaque jour* » (page 58), « *j'avais lu encore sur le calendrier s'épuisant : J-2* », (page 65, « *la veille* » (page 65), « *pendant deux heures* » (page 66), « *le jour J* » (page 70), « *à 18h00* », « *à 19h00* » (page 71). En somme, dans ce premier fragment constitutif du texte, on peut noter une variation temporelle. Cette perspective du compte à rebours du temps s'affiche dans le deuxième fragment (II). Ce qui justifie la suite du temps dans sa perspective de renversement. Le temps-chrono pris dans le filet des analepses se présente par un retour sur la reprise de la scène. On pourrait l'observer avec l'échantillon suivant : « *faites comme vous avez fait au jour des*

faits, a dit le juge » (page 87). Pris dans les mailles de la justice, après le forfait du narrateur et ses acolytes, on découvre parallèlement une reconstitution du temps-chrono. Le temps, à ce stade, paraît émietté à nouveau dans la narration. Constat fait, on pourrait penser qu'il y a là une reconstitution temporelle qui s'affirme comme recherche incessante de la présence, c'est-à-dire d'une plénitude de l'instant « *faites comme vous avez fait au jour des faits* ». De ce point de vue, le passé semble revivre dans le présent. Une recherche incessante de la présence ; une incessante plénitude de l'instant, irreproductible, affranchie du passé et du futur. Un état de conscience qui ne souffre pas de souvenirs comme d'un poids. Ainsi, au cœur du processus de variation temporelle, un autre temps se crée, le temps n'est plus regardé à distance, mais dans l'instant. De fait, tous les événements racontés sont tirés de force au présent. Au fragment (III) du texte, on peut lire ces différentes strates temporelles aux pages 127 et 155 :

Quand la porte de ma cellule s'est ouverte ce jour de mars, j'ai pris mon sac sur mon épaule et j'ai suivi le gardien à travers les couloirs et les grilles. On m'a remis le contenu exact de mes poches sept ans plus tôt,

Dans son agenda sous les jumelles, il était écrit : 16h00, 5 avril, Théâtre. Sur le calendrier mural toujours punaisé sur ce vieux mur mal peint, il était écrit aussi qu'on était le 5 avril. Il était 16h10.

Ces différents échantillons témoignent de la date de la sortie de prison du narrateur. Le second justifie la date où il raconte les faits. De ce rapport au temps, la variation temporelle s'actualise chez Tanguy Viel. Marqué par les événements du passé, le présent sert au narrateur comme catalyseur pour situer la tension qui a pu exister en lui ; une tension de son âme. Le présent devient la mémoire. Elle ouvre son passé et lui permet d'évacuer ce passé. La poétique du fragmentaire participerait donc à une réflexion sur le rapport de l'homme au temps. Cet état semble être le propre du narrateur de Tanguy Viel, comme on pourrait le découvrir par cette déclaration : « *c'est mon histoire* » (page 69). En effet, il n'est plus une victime passive de l'écoulement fatal du temps. Les événements ressentis en lui-même sont utilisés pour dire son récit. Ainsi, à partir de sa sensibilité, on découvre la manière dont le passé l'a affecté. L'écriture s'annonce comme un chemin singulièrement important

pour éprouver le passage du temps tout en l'oubliant. Les sept ans de détention sont passés. Ils ont été un moment hors temps. De fait, « *le fragmentaire devient « la possibilité de l'impossibilité » : il est possible d'écrire à condition que cela ne conduise qu'à la reconnaissance d'une impossibilité d'écrire* »³²⁵. D'une impossibilité de dire, le fragmentaire se révèle. Dans ce cas, l'écriture de l'émiettement, de la rupture, de la brisure et de la discontinuité est utilisée à dessein. La variation temporelle en est une facette parmi tant d'autres modalités. Utilisée ou manifestée à l'échelle textuelle, elle devient le principe organisateur du temps, en témoignent les précédentes lignes argumentatives. C'est aussi dans ce vaste mouvement du désordre au niveau du temps que pourrait s'inscrire le texte de Jean Echenoz. Son écriture s'inscrit dans le constat général sur le temps dont parle Mohamed Ridha. Pour lui :

La conscience du Temps est, somme toute, assez récente et ne date que de l'époque de la Renaissance. Elle s'est particulièrement imposée avec une évidence encore plus forte à l'homme qui a accompagné, vers le milieu et la fin du XIXe siècle, les premières révolutions techniques et pressenti l'accélération, voire les bouleversements, que les nouveaux moyens de transport surtout allaient introduire sur le rythme de la vie quotidienne³²⁶

Manifestement présent, le temps relève de plusieurs études. Bien plus, l'homme est convaincu de son impact au quotidien. Cette réalité n'échappe pas aux lignes de *l'Envoyée spéciale*. Comme informé d'une évidence, l'auteur du texte cité ne démord pas à l'appel. Son texte est connoté sous l'angle évident de la variation temporelle. Puisque les différents décalages et décollages du temps dans l'œuvre nous intéressent dans l'argumentaire, il est important de constater qu'envisagé le texte sous cet angle est fragmentaire. Ce que ne manquent pas de souligner les auteurs de *l'Écriture fragmentale* :

Au-delà de la reconnaissance formelle et générique qui pourrait se présenter, les écritures se reconnaissent plus ou moins dans « la systématisation, d'autonomie, de discontinuité, de fragmentation qu'ils mettent en œuvre. Entre nostalgie, désir, unité perdue, totalité niée, repli sur soi ou le blanc qui

³²⁵ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 73.

³²⁶ Mohamed Ridha Bougherra, *Le temps dans le roman du XXème siècle*, 2010, op. cit, p. 9.

(dé)limite, constitution d'un texte ou d'une série textuelle, ils jouent du temps et de l'espace de manière parfois redondante³²⁷

Au-delà des premiers niveaux formels et génériques de la fragmentation, le fragmentaire joue du temps dans le texte. Ce fait s'actualise par un chevauchement des temps, présent, passé composé, passé simple et l'imparfait dans le texte de Jean Echenoz. Il s'affiche majoritairement au début du récit : le temps présent. Les traces textuelles « *Je veux* », « *Vous n'êtes* », « *Nous ne sommes pas* » (page 9) en sont une justification. Le temps glisse légèrement vers le passé composé dans les débuts du récit. À l'échelle textuelle, cette réalité de la variation du temps occupe l'œuvre dans sa totalité. Ce qui occasionnent des ouvertures d'analepses. Les occurrences suivantes des pages 20 et 49 indiquent les faits comme des analepses :

Ensuite, il y a dix ans, elle y a passé deux mois entiers couchée avec un prénommé Fred sans jamais en sortir, jamais se lever, jamais ouvrir les volets d'un deux-pièces au rez-de-chaussée sur cour,

Il se souvient, cela remonte à une trentaine d'années, il se nomme encore Louis-Charles Coste, se reconnaît dans une idéologie d'ultra-gauche autonome radicale, professe des convictions conseillistes.

La narration est livrée au moyen d'analepses. Ce goût pour les analepses dérouté. Il complexifie et retarde l'avancée de la narration. Dans ce cas, ces analepses favorisent une exploration des événements antérieurs. On découvre donc l'ensemble du texte comme un contrepoint narratif. L'expérience du temps fonde, au-delà des différentes analepses, le récit chez Échenoz. Manifestement la composante romanesque est marquée par la fragmentation sous la forme du motif de la variation temporelle entre les temps verbaux. Ainsi, si l'on doit à Paul Ricoeur d'avoir mis le temps au centre du récit, qu'il trouve « *significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle* »³²⁸, alors il faut retenir que Jean Echenoz en a fait presque un principe dans son texte. La variation temporelle accompagne le déroulé fictionnel. Elle oriente et donne la signification de l'évolution textuelle dans son rapport au temps. Même si le titre du roman ne fait

³²⁷ Pierre Garrigues et Al, *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 13.

³²⁸ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 1986, op. cit, p. 115.

pas d'emblée signe en direction de la représentation du temps, il en manifeste en interne. Et, il s'offre comme un terreau fertile à la réalité de l'hétérogène. Le motif, comme signalé, s'accroît par une minutie dans le processus qui s'opère entre les différents temps. On observe d'incessants pirouettes temporelles. On pourrait même dire que cette modalité du fragmentaire s'appréhende chez l'auteur comme un mécanisme réglé avec une minutie d'horloger sur les temps verbaux. Ces différentes formes linguistiques du temps démontrent ce que peut faire l'auteur de ces temps de la conjugaison, c'est-à-dire leur utilisation et les rôles qu'il leur attribue. Nous trouvons dans le texte des temps spécifiques du récit qui sont bien représentés en des endroits : passé composé, imparfait, plus-que-parfait. Ces différents temps ont d'ailleurs une fonction précise, celle de rapporter les événements de l'histoire qui constitue le roman proprement dit ou raconté au passé. Les différentes tranches des histoires qui gravitent autour de celle de Constance, enlevée à deux pas de chez elle dans l'ouest parisien, précisément du côté de Trocadéro, sont présentées par ces différents temps. On pourrait le justifier avec plusieurs tranches textuelles aux pages 13, 35 et 42 :

*Après que le général a prélevé puis glissé un cigarillo dans sa poche de poitrine, ils ont enfilé chacun leur imperméable...Après qu'ils ont commencé de marcher vers la station Porte des Lilas...le général Bourgeaud a félicité Paul Objat sans le regarder,
La photo de Constance avait été prise juste après l'injection de propofol...Constance a pu voir où elle était installée, soit un logement étroit, en longueur...Meublée du lit sur quoi elle reposait,
Tausk a donc emprunté la ligne 2 jusqu'à l'Etoile, d'où il a pris la 1 en direction de Neuilly...déjà contrarié qu'il était, ont commencé à l'énerver.
Sur strapontin, il n'a pu trouver d'autre place assise,*

Dans le premier exemple, on découvre que le temps employé relève du passé composé. Dans le deuxième exemple, le plus-que-parfait se positionne avant de laisser successivement la place au passé composé et à l'imparfait. Dans le troisième exemple, on note manifestement le passé composé. Ces différents temps à l'échelle du texte plongent le texte dans une narration ultérieure. Ils sont utilisés pour relater

les faits. Les différentes strates temporelles s'empilent et s'entrecroisent également dans le texte. Toutefois, quand il s'agit d'indiquer dans le texte une prise de parole, le narrateur ne manque pas de se situer au présent. Ainsi, le présent devient le temps du discours. Le présent est le temps dont les attestations relèvent parfois dans le texte différents propos ou échanges des personnages. À cette manifestation du présent dans le tissu textuel, il faut ajouter l'autre fonction du présent. Il participe de la description dans le texte. De cette manière, la majorité des passages descriptifs de l'œuvre est donnée au présent. La raison pourrait correspondre à une actualisation de la question de l'appropriation du temps dans le roman. De fait, les lieux, les objets et les personnages détaillés sont saisis au présent. Au fil du texte, il en résulte que ce présent dont l'usage est à des fins descriptives est indéniable. La justification de ce propos s'observe à partir de ces éléments textuels aux pages 24 et 71 :

Une sacoche sur les genoux, Lou Tausk est donc assis dans la voiture de tête d'une rame qui, reliant la Porte Dauphine à la Nation, le transporte, Nous revoici dans le département français de la Creuse. Avant-dernière dans le classement national des densités de population, la Creuse compte de vastes pans inoccupés voire, dans le sud, quasiment déserts. Les landes y alternent.

Dans le texte échonozien, avec ces différents aspects évoqués, on découvre que la narration se fait exclusivement aux temps du récit ; les différents dialogues et descriptions sont pour la plupart réservés au temps du discours. On peut donc dire que la variation temporelle est particulièrement significative. C'est bien là, une opposition entre temps du récit et temps du discours. Cette observation du jeu des temps verbaux est constante à l'échelle de l'œuvre. On observe une organisation temporelle régulièrement déroutée. Ainsi, le rapport crée entre récit au passé et énoncés au présent est géré sous forme alternative. L'intelligibilité du récit semble être affecté par l'alternance temporelle. Cela rompt le parcours chronologique. L'intention de l'auteur répond à un besoin d'égarer peut-être son lecteur. Cette tendance relative à l'emploi des temps verbaux souligne sans surprise des aspects déjà connus du texte de Jean Echenoz où la langue le rend maître, puisqu'il arrive

avec le concours de ses pouvoirs de brouiller toutes les pistes pour transporter son lecteur dans un univers indécidable³²⁹. En effet, la poétique du roman de l'écrivain participe à la complexité de l'intrigue par le jeu de la dérouté. On est donc amené à se réorienter continuellement. Lorsque l'on tâche d'envisager globalement son roman, la cohésion se fissure discrètement. De ce fait, l'architecture devient instable. Comme le souligne Bruno Blanckeman, « *tout récit d'Echenoz désamorce systématiquement le protocole littéraire qu'il agence* »³³⁰.

Dans cette expérience du temps, l'usage des déictiques temporels chez l'auteur joue également un rôle majeur. Ils produisent des écarts sensibles vis-à-vis de la chronologie narrative. D'un point de vue fragmentaire, ils engendrent l'émiettement, la brisure et la discontinuité dans la chronologie. En effet, les déictiques temporels contribuent à cerner la temporalité désorientée qui organise le récit. Par le jeu de variation, ils permettent de projeter le lecteur dans les méandres d'une imagination en plein travail ; on parle ainsi de la reconstruction du texte. Le texte affiche explicitement un choix de fiction à travers ces différents aspects . Le temps glisse constamment. Il s'appréhende par des points désarticulés. Il ne peut être appréhendé. Il n'est pas fixe. Le récit de *l'Envoyée spéciale* prend en compte la période du « *printemps naissant* », comme observé à la page 18. Comme le mentionne le narrateur, « *nous étions en avril, fin de matinée d'avril* » (page 19). Cette indication temporelle, sus évoquée, situe le temps-chrono du récit. Toutefois, le récit chancelle par diverses phases temporelles. Même si en des endroits, le narrateur tente de nous soustraire à cette réalité. Il n'en demeure pas moins un récit désorienté dans sa forme temporelle. La stabilité temporelle pourrait s'observer lorsque le texte prend en compte le souvenir sur la carrière de Tausk, le mari à Constance. À partir de la page 83 du texte, on peut constater jusqu'à la page 112, que le récit ne tangué pas au plan temporel. Tout naturellement, lorsque Tausk connut sa gloire avec son tube musical, le narrateur donne une précision sur le temps écoulé, « *la carrière de Tausk a été marquée, voici une quinzaine d'années* » (page

³²⁹ Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Septentrion, 2000, p. 27.

³³⁰ Idem.

83(, « *il vient d'ouvrir les yeux mais ce matin* », (page 86, « *Vingt minutes plus tard* », (page 87). Il y'a de la précision temporelle, lorsque le narrateur s'oriente du côté de Pognel, « *voici maintenant plus d'un mois* » (page 99), « *vers treize heures trente* » (page 101), pour ne citer que ces quelques occurrences du texte. À l'échelle du texte, ce fait paraît minime par rapport aux différentes traces textuelles qui pullulent les lignes du texte, à l'effet de la variation temporelle. On pourrait dire que la machine temporelle mise en marche par l'auteur relève d'un choix avisé. La chronologie est tout le temps décalé. On découvre des imprécisions dans le temps, une manière de « *tuer le temps* » (page 130). De fait, en des endroits, le récit se lit par des variations comme « *Souvent* » (page 146), « *Plus tard* » (page 128) « *Depuis quelques années* » (page 197), « *quelque temps* » (page 173), « *les jours suivants* », (page 174), « *au bout d'un moment* » (page 174), « *depuis un moment* » (page 200). Le temps dans le texte est finalement une illusion romanesque. Le système dans lequel il est inscrit se présente en tant que brouillage de codes. De ce brouillage, on observe une narration de séquences dont les éléments sont groupés selon un principe non chronologique; une variation de l'étendue temporelle accordée aux événements divers, succéder les épisodes à l'intérieur du même récit. On ne sent plus la progression d'une ligne chronologique continue. La composition se dilue alors et le grand récit se diffracte en récits indépendants.

Cette rupture constante de la ligne chronologique, du point de vue du temps dans le texte, s'affiche chez Pierre Assouline et devient temps du Golem. Le statut inaugural de son texte s'affiche par des fondements temporels que sont le présent, l'imparfait, le passé composé. Ces temps spécifiques présents dans le récit, sont utilisés pour remplir diverses fonctions, surtout ils deviennent marqueurs de l'atemporalité qui se révèle dans le récit. Leur utilisation entame donc l'œuvre en tant que moteur de fiction, comme on le remarque à la page 13 :

Quand fond la neige où va le blanc ? Accoudé à la fenêtre, le front posé contre la vitre, le regard perdu dans les artères du Grand Hôpital, cet entrelacs de rues, d'avenues qui lui donnaient l'allure d'une ville dans la ville, ce que le lieu était devenu à force d'adjonctions de bâtiments, il

s'abandonnait encore et encore à cette question sans réponse dont il ignorait l'auteur.

Ce statut inaugural passe par les verbes « *va* » au présent, « *accoudé* », « *posé* », « *perdu* », « *était devenu* » au passé composé et « *donnaient* », « *s'abandonnait* », « *ignorait* » à l'imparfait. Tout cela pourrait se situer sous des angles où, dans le texte, le présent participe du questionnement chez le personnage et les temps du passé se donnent en tant que temps de la narration. Dans le récit au passé, le présent pourrait s'illustrer comme une infiltration à mettre à mal l'évolution temporelle. Dans la dynamique de la mise en relief des événements, le passé simple, comme à l'accoutumée donne un rythme rapide au récit permettant d'énumérer des actions successives sans s'attarder sur leur déroulement, comme aux pages 16 et 17 : « *il les dévisagea un à un, puis les envisagea un à un* », « *des violents maux de tête le reprirent, ce qui l'amena étrangement à relativiser ses jugements pour les replacer au niveau de molles intuitions* ». De cette manière, on pourrait souligner le passé simple comme un ajout aux autres temps du passé dans le récit de Gustave Meyer. De ce fait, les temps du passé sont en rapport avec le présent à l'échelle du texte. Il s'agirait d'une narration ultérieure du côté des événements, simultanée dans la prise en compte du personnage. À côté de cette réalité de l'entremêlement des temps, notons aussi que le présent participe des échanges entre les personnages. Les occurrences qui s'y reflètent sont nombreuses dans le texte. En effet, le présent, par ses différentes apparitions, s'annonce dans le dialogue des personnages. La plupart des propos échangés par les personnages sont alors au présent. De même, ce présent peint parfois les actions ou les sensations des personnes, particulièrement celles du personnage de Gustave Meyer. En témoignent, les échantillons suivants tirés du texte : « *je crois* », « *j'entends* », « *je t'assure* » (page 25), « *je veux* » (page 132), « *je suis vivant* » (page 236), « *j'en suis sûr* » (page 244). Toutes ces différentes occurrences qui relèvent du présent traduisent les sensations de Gustave Meyer. Ce même temps prend en charge les actions et les sensations des autres personnages comme le professeur Klapman, « *je vais te régler ça* » (page 25), « *je te rappelle* » (page 26), « *je sais* » (page 28). Le mécanisme du présent actualisé sur les propos des personnages dans le texte, hormis ses occurrences textuelles, s'offre à l'échelle

du texte. Le présent dans le récit s'apparente à une réalisation du discours. On peut situer le récit dans un recours constant des temps classiques du récit. Le passé simple et l'imparfait auxquels s'ajoute le passé composé permettent de relater les faits, tandis que les échanges des personnages s'offrent au présent. Pour Emile Benveniste³³¹, le texte substitue ainsi l'énonciation de récit à l'énonciation du discours. Le texte joue de ces différents glissements entre passé et présent. Du point de vue du temps, une évolution ou une présentation est symptomatique de l'œuvre de Pierre Assouline dans son ensemble : la fracture s'opère sensiblement.

Par ailleurs, la construction du récit se réalise également à partir de certaines modalités linguistiques que sont les déictiques temporels. Quelques éléments textuels en apportent aisément la preuve. Ces modalités créent des contrastes temporels où le temps navigue entre passé et présent : « *A présent* » (page 13), « *Parfois* » (page 17), « *A peine* » (page 30), « *à cet instant même* » (page 35), « *A peine* » (page 37), « *Chaque fois* » (page 62), « *cette fois* » (page 63), « *longtemps* » (page 66), « *Toujours* » (page 72), « *depuis un moment* » (page 128), « *Depuis un certain temps déjà* » (page 149), « *Chaque fois* » (page 158). Les différentes fonctions de ces déictiques varient selon le fragment narratif mis en relief et suivant la fragmentation générale du temps dans le texte. Le rôle de chaque déictique n'est pas le même dans les fragments que dans l'ensemble de l'œuvre. Même dans le récit son rôle varie suivant qu'il représente un certain aspect du récit ou qu'il apparaît dans le récit où le temps se présente au passé ou au présent. On peut constater qu'avec le passage « *Au présent* » (page 13), si le récit s'actualise dans le temps présent, comme actuel, le narrateur tente de nous montrer l'état d'âme et une action de Gustave Meyer : « *À présent il marmonnait sans point d'interrogation car il s'était tellement approprié la formule qu'il l'avait déchargée du doute. Il se retourna, dévisagea les malades autour de lui et retourna s'asseoir parmi eux* » (pages 13-14). De la sorte, l'adverbe de temps « *autrefois* » (page 17) est bien évidemment différent des déictiques qui actualisent l'actuel et s'inscrivent dans la perspective du retour du récit dans le passé. Cela rappelle ici une action ancienne

³³¹ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 237.

de Gustave Meyer quand il était en compagnie anciennement avec sa femme : « *comme il le faisait autrefois avec sa femme dans les restaurants des grands hôtels* » (page 17). Chaque déictique, même s'il situe de la brisure du temps dans le texte, est utilisé à l'échelle du texte pour une atomisation du texte en micro-récits.

Comme le constate Morten Nojgaard :

Le créateur transcende le temps en métamorphosant le passé en vision actualisée, vision qui se situe dans une espèce de présent synthétisé (englobant le lecteur). Tout à l'envers, le décodage de la vision entrepris par le lecteur se meut dans une sorte de temps universel ou neutre où le cours du temps est pour ainsi dire suspendu, à l'égal du temps dans lequel ont lieu les observations expérimentales enregistrées par le physicien dans son laboratoire³³²

Pour lui, l'auteur transcende ainsi le temps. De plus, il métamorphose le passé en une observation actuelle. De fait, le passé est actualisé comme un présent sous les yeux du lecteur. Dans une perspective de suspendre le temps, la variation temporelle joue des frontières entre passé et présent. Cette dynamique laisse la possibilité d'observer *Golem* comme un puzzle en mille morceaux temporels. Chez Pierre Assouline, l'expérience du temps dans le texte est un tremplin pour réactualiser et repenser, à partir du récit de Gustave Meyer, la question de la déshumanisation par les camps de concentration. La « configuration temporelle sera, enfin, considérée comme objet d'une méditation »³³³ chez l'auteur. Le présent du personnage de Gustave Meyer dans le texte laisse la possibilité de se remémorer un passé douloureux. Ainsi, la variation temporelle permet de situer le texte entre passé douloureux et présent. Il y a là un type de fiction qui oscille entre la fidélité due à la mémoire des faits que le temps a tenté d'effacer et la narration qui cherche à se libérer des liens d'un passé lourd, à divers titres, à porter, bien plus de dire l'indicible. Ce texte n'est que remémoration et continuel ressassement d'images, souvent traumatisantes. En témoigne la page 66, « *le quartier Saint-Paul lui était familier, une partie de sa famille y avait vécu avant, pendant et après la guerre. Du moins ceux qui en avaient réchappé. Les survivants, les rescapés. Beaucoup n'étaient plus de ce monde* ». Ces images hantent à jamais la mémoire du narrateur

³³² Morten Nojgaard, *Temps, réalisme et description*, 2004, op. cit, p. 12-13.

³³³ <https://s3.eu-west-3.amazonaws.com/> (consulté le 24 Mai 2021 à 16h40).

« j'avais promis à mon grand-père, ancien pensionnaire à Auschwitz, qu'après sa mort quelque chose de ce qu'il avait vécu là-bas survivrait ici pour qu'on n'oublie pas, alors voilà, on n'oublie pas » (page 15). Plutôt, le récit devient fixation, un arrêt « pour la vie sur une image obsédante, un événement majeur qui ont définitivement orienté toute une destinée »³³⁴. On pourrait utiliser l'échantillon textuel de la page 67 : « aussi ne fut-il pas surpris de se retrouver devant le Mémorial de la Shoah, rue Geoffroy-l'Asnier » pour le justifier. Par les différents éléments qui pourraient relever de la réalité ou de la fiction et des souvenirs dans lesquels se débat dramatiquement Gustave Meyer, situent la variation de la structure temporelle du récit dont la lecture tourbillonne le lecteur. À cet effet, Mohamed Ridha révèle que : « Dans ce genre de récit entre fiction et réalité, entre souvenirs réels et d'autres relevant de la simple imagination, l'auteur, ou le narrateur, cherche à ordonner sa vie et à lui trouver un sens en remontant le temps ou, mieux encore, en suspendant en quelque sorte l'interminable flux de la durée »³³⁵. Au-delà de cette réalité, la variation temporelle répondrait peut-être à une autre possibilité, à savoir d'une mise en roman de l'Histoire. De cette possibilité, le fragmentaire permettrait au romancier de s'interroger sur les limites du roman : « sa manière, authentique ou inauthentique, de dire le réel »³³⁶. De cette ouverture, on pourrait considérer qu'à travers les lignes de *Golem*, la question de la responsabilité du romancier face à l'Histoire se pose. Ceci pourrait sous un autre angle mettre en relief les enjeux d'une écriture qui repousse ses limites. En des termes, *De l'écriture et des fragments*, les auteurs déclarent que « le seul intérêt du fragment est d'interroger le possible de l'écriture jusqu'à épuiser le sens porté par le mot pour permettre à l'impossible de s'exprimer pleinement, au risque d'étrangler l'écriture »³³⁷. Cette interrogation du possible de l'écriture conduit l'argumentaire autour de la question du sujet : le personnage.

³³⁴ <https://books.openedition.org/pur/40431> (consulté le 19 Mars 2021 à 22h40).

³³⁵ Mohamed Ridha Bougherra, *Le temps dans le roman du XXème siècle*, 2010, op. cit, p. 12.

³³⁶ Jean-Yves Tadié et Al, *Le Roman d'hier à demain*, 2012, op. cit, p. 283.

³³⁷ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, 79.

II/ LA DÉCONSTRUCTION DU PERSONNAGE

La question de la fragmentation dans les textes étudiés doit être recherchée dans une autre figure du récit : le personnage. En effet, le personnage suscite un intérêt majeur dans ces textes, et non pas au niveau de sa réhabilitation ni même de sa refondation. Son statut et ses expériences riment avec déconstruction. Au fil des lignes textuelles, les auteurs n'ont cessé de mettre en relief cette représentation du personnage. Cette partie de notre travail se propose donc de repérer et d'analyser comment se déconstruit le personnage. En s'interrogeant sur les repères textuels qui officient la déconstruction du personnage chez les auteurs, on a pu observer la perte d'identité et la désintégration du personnage comme des caractéristiques inhérentes à la conception de la déconstruction du personnage. Ainsi, il s'agira, autant que possible, d'ajuster notre argumentaire par ces caractéristiques qui présenteraient les différents bouleversements de la crise du personnage voire du sujet.

Il est difficile d'évoquer le personnage autrement qu'en état de crises dans les textes étudiés. À cet effet, on peut découvrir que le personnage se trouve au centre des perturbations qui affectent globalement la composition du roman. Ainsi, il ne peut que s'en trouver profondément ébranlé. Cette conception de la notion de personnage tient pour l'ensemble des romanciers, à savoir Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Pierre Assouline, Tanguy Viel et Philippe Claudel. Cependant, ils ont tous, à leur manière, modifié le statut du personnage romanesque tel que perçu auparavant. Chaque auteur inscrit de façon particulière la déconstruction du personnage dans une problématique bien au-delà de la contestation des conventions romanesques³³⁸. Par ailleurs, loin de considérer le personnage uniquement dans sa sphère expérimentation formelle, chaque auteur essaie de le situer désormais dans une nécessité ontologique. En ce sens, le personnage constitue aujourd'hui un point essentiel qui nous permettrait de cerner la prose contemporaine, mieux l'individu. En tout état de cause, l'interrogation sur la notion de personnage pourrait ouvrir une

³³⁸ Au titre de cette contestation des conventions romanesques, on pourrait souligner le fait avec certains tenants des dernières avant-gardes (le Nouveau Roman) qui a proclamé la mort du personnage. On peut citer Jean Ricardou (1971), Alain Robbe-Grillet (1957), Nathalie Sarraute (1956). Le personnage a fait partie des notions décrétées « périmées », après avoir fait l'objet du soupçon.

réflexion sur l'individu dans la société, même si l'on sait que le personnage est un signe linguistique (un être de papier) mis sur scène par l'auteur. On est parfois tenté de dire que les auteurs sont conscients de leur geste scriptural qui prend appui sur cette déconstruction du personnage dans l'optique d'opérer un minutieux questionnement sur le monde et sur soi.

II.1/ La perte d'identité

Bien souvent chez le personnage, on assiste, certes, à une perte de son relief et de sa personnalité extérieure, mais aussi à la déconstruction de son profil physique et/ou à la flexibilité de son identité par le changement d'identité (l'anonymat). C'est fréquemment par ces qualificatifs liés à la déconstruction du personnage que les auteurs contemporains s'emploient à présenter le personnage. En effet, le personnage fait corps avec ses attributs. C'est d'ailleurs ce qui lui permet d'affirmer son identité, d'affirmer sa conscience, ses sentiments, en un mot sa personnalité. A contrario, dans le roman contemporain, le personnage est le plus souvent comme décollé de sa personnalité. Cet écart se trouve mis en œuvre techniquement par l'écriture. Les auteurs travaillent donc diversement à dépersonnaliser leurs personnages. On découvre ainsi une dénaturation de l'identité du personnage. Le personnage est appréhendé par un autre protocole de tel sorte que, lorsque Francine Dugast-Portes le présente, elle ne manque pas de faire son portrait d'antan, beaucoup plus absent dans sa structure contemporaine :

Il était nanti d'un état civil, de nom et prénom auxquels renvoyaient des anaphores stables. On pouvait faire son portrait en pied, on le caractérisait à grand renfort d'analyses psychologiques, on pouvait à l'occasion l'apprécier en bien ou en mal. Il était affecté d'un certain type de langage, d'un registre qui le connotait sur le plan social. Flanqué de qualifications cohérentes, il s'accompagnait aussi de circonstants qui le situaient dans le temps et dans l'espace, qui l'entouraient d'objets³³⁹

On s'aperçoit alors que le personnage a perdu son pouvoir d'action, ses attributs. Il est défini par la perte de son identité. La psychologie du personnage n'est plus

³³⁹ Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman : Une césure dans l'histoire du récit*, 2018, op. cit, p. 149.

utilisée par les auteurs. Aussi pourrait-on relier le roman contemporain à une variante radicale du même processus que celui du Nouveau Roman. Toutefois, « *le personnage n'a plus besoin d'être écarté de force en vertu d'un programme esthétique : il s'évanouit de lui-même, corps et âme, il se déteste comme il déteste le monde dans lequel il se trouve* »³⁴⁰. La consubstantialité tacite du personnage est dénudée. Finalement, dans les textes étudiés, on est tenté de souligner la prédominance de l'écriture sur les actions des personnages. On observe une remise en cause de leur intégrité fictive. Ainsi, la recherche permanente de leur identité apparaît comme la seule possibilité pour qu'existent les personnages. Ils sont pour la plupart dans une quête de leur identité. Les romanciers utilisent, à cet effet, des langages et contextes qui tentent de situer cet état. Ces phénomènes liés à la déconstruction du personnage affectent l'ensemble de la narration. Les différentes explorations narratives auxquelles se livrent les auteurs lui font alors perdre une dimension, une densité. Les personnages semblent être pris dans l'étau de l'inaccomplissement, sans identité à affirmer. Dans la plupart des romans qui nous occupent, les perturbations sont si nombreuses.

Dans ce contexte, le texte de Philippe Claudel présente un personnage qui titube sur sa propre identité. À l'échelle du texte, c'est l'Enquêteur lui-même qui titube sur sa personnalité, lorsque l'on lui demande qui il est : « *C'est-à-dire, commença à répondre l'Enquêteur en s'étranglant un peu, en transpirant beaucoup, je suis... je suis...* » (page 56). Le constat est bien clair sur la difficulté, à savoir qui il est réellement. Et, pousser un plus au-delà de la fonction, l'identité administrative paraît se nier dans le cas de ce personnage. De même, on pourrait découvrir dans le texte les métamorphoses de la société dans laquelle nous vivons. Une société marquée par le phénomène de l'anonymat. Ainsi, ses personnages sont marqués par ce phénomène. En effet, d'une première approche du texte, on découvre que les personnages ne sont pas nommés par une identité administrative, mais par appellation qui pourrait être générale : « l'Enquêteur » (page 11), « le

³⁴⁰ Michel Biron, (2005). L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq. *Études françaises*, 41(1), 27-41. <https://doi.org/10.7202/010843ar>, p. 41. (article consulté le 15 mars à 21h30).

Garçon » (page 13), « le Serveur » (page 22), « un Responsable » (page 23). D'un autre niveau, l'anonymat passe par le matricule comme s'est fait avec l'Enquêteur lors de son arrivée à l'Hôtel de l'Espérance. Continuellement, son identité accorde immatriculation « *Vous étiez la chambre 14 ?* » (page 144), « *Vous serez dorénavant la 93* » (page 144).

Cette perspective est un peu différente chez Jean Echenoz. En effet, *l'Envoyée spéciale* pourrait se lire avec la présence des personnages suivants : (le Général Bourgeaud), page 9, (Paul Objat), page 9, (Tausk), page 27, (Hubert), page 45, (Pognel), page 55, (Constance), page 17, (Christian et Jean-Pierre), page 77. Frappés par l'anonymat, ces personnages ont pour certains une double identité. L'identité première dans le récit donne lieu d'une deuxième identité. C'est le cas de Tausk qui, en réalité, se nomme Louis-Charles Coste, « *il se souvient, cela remonte à une trentaine d'années, il se nomme encore Louis-Charles Coste* » (page 49). Le même mécanisme est perceptible avec le général qui se nomme Lessertisseur. Cette appellation se montre à la page 79, « *nous apprenons ainsi que le Néo-Guinéen s'appelle en vérité Lessertisseur. Ce n'est pas sans regret que nous abandonnerons notre première désignation* ». De ce mécanisme d'attribution de noms, on peut souligner un procédé de duplicité. Ainsi, à chaque personnage une diversité de caractères s'offre en fonction du rôle qu'il jouera. Dans ce contexte, on peut parler de dépersonnalisation. Qu'il soit appelé d'un surnom ou qu'il soit marqué par l'anonymat, le personnage dans le roman contemporain ne dispose plus de ses attributs d'antan. Aussi, comme mentionné par Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois, « *la crise d'identité du [personnage] coïncide avec une crise [sociale]. L'une et l'autre participent de l'actuelle recherche de paradigmes qui travaille le champ culturel dans son ensemble et qui manifeste sa réaction face aux mutations historiques et civiles en cours* »³⁴¹. Dans la perspective fragmentaire, les auteurs opèrent nettement un changement de mode d'expression. L'écriture l'impose implicitement ou explicitement. Les romanciers transmutent les critères narratifs d'antan. Juste que, ces écrivains s'inscrivent dans une logique

³⁴¹ Bruno Blanckeman et Al, *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, 2004, op. cit, p. 8.

d'observation de l'émiettement, voire le morcellement des personnages ouvrant ainsi d'autres perspectives. L'intérêt pour tout ce qui est fragmentaire est sans doute d'exprimer les nouvelles relations entre l'homme et la société. Ainsi, « *l'intérêt qui s'y porte aujourd'hui procède différemment et manifeste en cela une spécificité contemporaine, révélatrice de la posture singulière de la littérature de notre temps* »³⁴². De fait, sous cet angle de la déconstruction du personnage, à côté du caractère instable de l'identité du personnage, une autre représentation pourrait nourrir notre réflexion.

II.2/ Un être malaisé

Les textes des auteurs, supra souligné, travaillent diversement à déconstruire le personnage. Cet état est symptomatique du parti pris de leurs écritures : présenter des êtres dont l'existence se réduit en somme à l'état d'émiettement et de morcellement. Cela participe d'une fragmentation de la narration. Cette déconstruction allie un ensemble de caractéristiques chez le personnage qui relève du malaisé. Dans les textes étudiés, on y découvre la dépression, la désaffiliation ou la déconnexion du personnage du groupe, le manque de volonté de sa part d'où l'inactivité et l'errance. Les histoires des personnages – sont soumis au flux du malaisé. Dans *Golem*, par exemple, le personnage devient alors une transition, un simple passage, mieux un figurant. Le sujet n'affiche aucune essence désormais. Il s'efforce même de s'adapter aux circonstances, conformément à une nouvelle loi de la vie qui relève d'une conjoncture instable. Il se produit un mouvement irréversible vers la fragmentation, la multiplicité, le provisoire, le partiel et l'instabilité. Le fragmentaire pose ici le problème de la stabilité dans un monde qui, lui, court à sa perte. Cette instabilité du personnage s'ouvre au mieux par l'errance. Ainsi, des « artères du Grand Hôpital à Paris » (page 13), ce ne sera pas de tout repos qu'il va se retrouver partout dans ce qui est désormais une imposition. En quête d'une certaine stabilité, le personnage se retrouve successivement « à South Kensington, à Londres » (page 152), « A Cracovie » (page 206), « dans une

³⁴² Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 229.

petite...juif de Kazimierz...rue Szerocka » (page 206), « A Vienne sur le Neuer Markt » (page 212), « A Budapest...sur la place Vorosmarty, située au centre de Pest » (page 214), « A Lodz » (page 215), « A Wroclaw » (page 215), « A Kaunas » (page 216), « A Bucarest » (page 217). Ce vagabondage ne laisse aucune latitude au personnage pour s'attacher même à sa famille. C'est un personnage solitaire comme l'indique cette occurrence textuelle de la page 71 : « *il se retrouvait seul dans sa ville alors que la nuit tombait, une vraie nuit d'hiver, pesante, sans concession ni complaisance pour l'organisme. Seul comme à l'ordinaire, ce qui ne le changeait pas de son humaine condition. Seul parce que solitaire* ». La déconstruction participe en effet d'une mise en relief de la déconnexion qui cohabite avec l'être du personnage. De plus, il reste marqué de ces défauts qui relèvent des troubles mentaux. En effet, « *il ne se souvenait même plus s'il avait bien bu son café une heure avant* » (page 14). Gustave Meyer dont il s'agit, était « *dans le pire des cas, un hystérique* » (page 27), « *de toute façon, il avait intégré de longue date que les hypermnésiques comme lui sont perturbants en société à force d'être perturbés* » (page 117). La constance de la perturbation chez le personnage reste remarquable : « *perturbé comme il l'était* » (page 122). Cette situation transposée dans son quotidien ne lui permet pas de se libérer de ses hantises. On pourrait le justifier avec la visualisation de l'univers intérieur de Rothko à la page 160. À la vue de ses tableaux, le personnage, avec les bandes superposées desquelles il voyait choir des lettres invisibles, faisait siennes les hantises. Il se présente angoissé. La peur de finir, oublié de tous. C'est un personnage constamment habité par la peur ; il est donc dépressif : « *la peur d'être incompris par sa fille et que ne cesse l'admiration qu'elle lui vouait* » (page 161), « *il traînait dans les rues comme un sans-domicile fixe, angoissé à l'idée de finir vraiment comme tel, oublié loin de tous, misérable en ce que le spectacle de sa misère le déshonorerait* » (page 204). Marqué par des recherches incessantes, le roman ne s'appréhende pas dans une identité immuable. Il est continuellement inscrit dans une dynamique de dépassements. Ainsi, celui de ce siècle ne reste pas indifférent dans ce processus. Il offre à son tour les agissements et les composantes de notre société, particulièrement dans le regard qu'il offre. Le personnage ne manque pas

d'attraction. Les différentes manifestations comportementales du sujet laissent entrevoir un nouveau statut de celui-ci. Toute cette nouvelle dimension du sujet ouvre un grand champ du fragmentaire. Cette manifestation du discontinu crée même des métabolismes. Le sujet emprunt au doute constant, à une difficulté de s'affirmer, ploie constamment sous le poids d'une désintégration comportementale. Jean-Philippe Toussaint offre, par exemple, un personnage dont l'affirmation est constamment marquée par l'incapacité, il est dépourvu de volonté. Comme le souligne Nicolas Xanthos :

On ne sera pas surpris de constater que tous les narrateurs de Toussaint [...], ont un rapport pour le moins trouble [...]. D'une part, ils sont plus généralement patients qu'agents, d'autre part, lorsqu'ils sont agents, c'est avec des intentions très inconsistantes. Ce statut de patient se manifeste dans ces innombrables situations où le narrateur est entraîné dans le dessein d'un autre³⁴³

On découvre un personnage qui suit les autres sans décision personnelle. Ce qui pourrait être capitalisé par les traces textuelles suivantes : « *Je ne savais pas où nous allions, je ne savais pas ce qui allait se passer. J'étais assis sur la banquette arrière du taxi, Zhang Xiangzhi avait pris place à l'avant* » (page 62), « *je ne répondis rien, je laissais faire, je suivais le mouvement en silence* » (page 64), « *Zhang Xiangzhi ne m'avait rien dit, ne m'avait rien expliqué, et je me laissais encore une fois porter par les événements* » (page 93). Chez l'auteur il s'agit d'un sujet inactif. Le sujet est métabolisé psychiquement. Sa construction en profondeur s'ouvre à un vide de spiritualité. Il est renfermé. Il est le plus souvent perdu dans ses pensées : « *je marchais dans la nuit tiède, perdu dans mes pensées* » (page 19). Il en va tout autrement chez Philippe Claudel qui présente un personnage « *malmené et déstabilisé* » (page 70) psychologiquement. L'Enquêteur qui cherche à prendre pied « *dans ce monde nouveau au sein duquel il lui fallait désormais trouver ses marques* » (page 14), est d'autant plus désarmé qu'il soit difficile de s'orienter, la situation tournait à l'absurde pour lui, car il n'a jamais connu une aussi curieuse

³⁴³ Nicolas Xanthos (2009), Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint. *Etudes françaises*, 45 (1), 67-87. <https://doi.org/10.7202/029840ar>, op. cit, p. 74.

mésaventure. De son aspect psychologique, c'est un être qui « *se sentait vieux et découragé* » (page 28). Ainsi, ses actions tirent leur source. Son projet, c'est-à-dire l'enquête sur les suicides rame considérablement : « *il fallut chaque fois tout recommencer* » (page 33). Encore qu'il soit déconnecté du temps de réalisation dudit projet. La scène de la page 32 témoigne clairement cette situation relative à son trouble vis-à-vis du temps. Dans ce récit où il se doit de s'adapter, il est constamment trébuché au mépris de sa fonction. C'est un être qui est perpétuellement en reconstitution. Bien plus, cette reconstitution passe dans le récit par une rupture dans la continuité. Continuellement, la texture dense, mobile, paisiblement hostile est brisée : les mots sont rendus inaudibles parce que entrechoqués, broyés, fracassés. Tout ce processus scriptural se ramène à la situation présente du personnage. Il a l'impression d'être enfermé. C'est un personnage confus : « *je suis confus* » (page 24), il « *se sentait totalement ridicule* » (page 97). L'Enquêteur était un individu « *dépressif* » (page 115). Cette tendance, à en croire Françoise Susini-Anastopoulos, « *est l'une des lignes de repli les plus sollicitées par les époques en mal de certitudes* »³⁴⁴. Chez le personnage, cette incertitude est la grande fragilité du « siècle ». Un sujet affolé qui a mal à se construire en profondeur. C'est ce qui traduit cette rareté textuelle. Le fragmentaire montrerait ce reflet languissant de la lassitude de l'être. La pensée en bribes, en tant que telle, tient à présenter l'impuissance d'un sujet enfermé presque étranglé. En effet, la forme est brève en ce sens qu'elle dénude et particularise, éprouve au plus exact les soubresauts de la pensée. Elle relève à l'infinie la diversité des états d'âme du sujet. Dans ce, presque, même élan, le personnage de *l'Absolue perfection du crime*, semble souffrir le martyre, « *je forçais mes lèvres à s'étirer, qu'il n'en sache rien, de mes écarts intérieurs, de mes tourbillons, des spirales et des nœuds formés sous mon crâne* » (page 11). Le personnage est dominé par le poids de ses souvenirs douloureux. Trahi par les siens, il reste décapité par ce qui peut être caractérisé comme « *une trahison* » (page 23). Sans doute, ce qui se justifie dans un texte où les « *paroles dites avec précaution, avec parcimonie, avec ce ton aussi qui voulait*

³⁴⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 251.

qu'on attende toujours un éclairage des mots, où ces paroles, donc, laissent seulement supposer la partie immergée de l'iceberg » (page 21). Le personnage se trouve donc dynamité par le manque du sens de la famille. Car, comme le juge-t-il, à la page 23, « *des traîtres, c'était le mot qui revenait tout le temps pour dire l'âme sèche et coupante des hommes dans ce milieu, dans ce monde qu'on dit obscur* ». La désintégration du personnage se lit comme une absolue perfection du crime. Les souvenirs qui le rongent vis-à-vis de la famille opèrent un trouble en son être. Ses souvenirs l'obsèdent tout le long du texte. On observe « *le reflet d'une tendance généralisée à l'incomplétude et au discontinu* »³⁴⁵. Ce qui favorise une minutie des événements mis au jour. Le texte se donne de cette manière comme une reconstitution de sa personne, « *image par image* » (page 119).

Analysé autour de la fragmentation narrative, ce chapitre s'offre à travers différentes modalités que sont : la multiplicité de l'espace et du temps et, la déconstruction du personnage dans les textes. Ces modalités s'observent comme génératrices de la fragmentation. Elles se montrent en tant que catégories-repères du discontinu dans les textes. Ce qui met en relief la fragmentation en tant qu'un art de la circonlocution ou du détour. Toutes ces différentes modalités « *répandent en tissant un vaste réseau de significations. C'est que la fragmentation est au cœur de l'œuvre des auteurs, non pas seulement comme esthétisation, mais surtout comme projet fondateur sur lequel se bâtit l'écriture de l'œuvre* »³⁴⁶ toute entière. La fragmentation devient même un prétexte et voie pour l'ouverture du genre.

³⁴⁵ Claude Cavallero, « Poétique de Le Clézio : fragments et fractales Claude Cavallero », in *L'écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 126.

³⁴⁶ <https://books.openedition.org/pupvd/29477> (op. cit).

CHAPITRE III : LE FRAGMENTAIRE, UN JEU DE L'OUVERTURE ET DE LA COMBINAISON

Le fragmentaire s'affirme en tant que expression de l'écriture ouverte, marquée par de multiples identités, principe auquel le texte fragmentaire ne peut déroger. Il s'ouvre et combine en son sein divers motifs. On observe une reconstitution textuelle par ces motifs. Le texte se libère aux confins de l'hétérogénéité alliant certains arts, genres et textes. De ce constat, le fragmentaire s'emploie entre jeu de l'ouverture et combinaison. L'écriture fragmentaire ouvre le roman aux nouvelles techniques de raccord (intergénéricité, transgénéricité, intermédialité ou intertextualité...). Notre ambition consistera à « montrer que le fragmentaire rend poreuses les frontières du genre romanesque. Particulièrement, il participe à la production textuelle à partir du truchement ou de la jonction de techniques autres que romanesque. Ce que l'on pourrait penser comme « *mort du roman* »³⁴⁷ ou « *crise de la généricité* »³⁴⁸ répond à d'autres ambitions chez les écrivains étudiés. Alors, quels sont les moyens intergénériques ou transgénériques induisant une lecture fragmentaire des textes ? Pour ce faire, notre analyse s'articulera autour du numérique, du sonore et du visible comme jeu d'ouverture et de la combinaison entre références langagières, culturelles et genres.

I/ LE JEU D'OUVERTURE PAR LE NUMERIQUE, LE SONORE ET LE VISIBLE

L'apparition et le développement croissant des nouvelles technologies (ordinateur, Internet et le téléphone) a profondément transformé notre rapport au monde. En effet, notre perception, la représentation que nous nous en faisons, sont en constant changement. La « littérature aussi, l'écriture et ses modalités, les catégories et les paradigmes mêmes du champ de la représentation, la notion de « réel » ont été bouleversés. L'écriture contemporaine est traversée par toutes les

³⁴⁷ Gervais Bertrand, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Etudes Littéraires*, 1999, op. cit, p. 53-70.

³⁴⁸ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 2.

combinaisons possibles. « *Si bien qu'elle traverse les médias autant qu'elle est traversée par eux* »³⁴⁹. Bien avant, une répercussion également dans les œuvres romanesques marquées par une prédominance des effets visuels et sonores s'est faite remarquer. De cette réalité de l'ouverture du roman aux médias, la composition du texte ne cesse de susciter bon nombre d'interrogations. Par exemple, de quelle manière les romanciers, surtout ceux qui sont étudiés, jouent de la jonction du numérique, du sonore et du visible pour fragmenter leurs textes ? Chaque texte approché s'offre parfois comme un lieu de rencontre entre le numérique et le textuel. Souvent, les textes sont une composition du sonore et du visible reliés au textuel. Ce qui pourrait se lire en tant qu'effet de la fragmentation avec la coprésence de procédés de ces médias au sein du texte. Ces différents procédés relèvent du numérique, du cinéma, de la photographie, de la peinture et de la musique dans notre cas.

I.1/ Une numérisation du texte.

Parler du fragmentaire en tant que numérisation du texte, c'est révéler la poétique scripturale aux confins de la jonction qui a lieu entre le numérique (certains mass médias ; l'ordinateur, l'internet, le téléphone) et le textuel. Un état qui participe de la fragmentation constante du récit d'une certaine manière. En effet, ces différents dispositifs (ordinateur, internet et le téléphone) participent de la construction textuelle, mais ils déconstruisent de même le récit par leurs discours. Le fragmentaire ne place pas le texte dans une tour d'ivoire. Il permet de le considérer comme un terrain fertile, variable, fait de chemins qui, toujours, nous amènent à explorer les frontières entre les mots et les choses. Comme l'écrivent Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre « *le fragment n'est pas le signe d'un inachèvement d'une incomplétude. Le fragment est l'expression même de l'écriture, de ces écritures qui refusent l'idée de totalité, de ces écritures qui introduisent des brèches, des fêlures, des discontinuités, des ruptures, des écritures*

³⁴⁹ Jean Verrier (1986), « La traversée des médias par l'écriture contemporaine : Beckett, Pinget ». *Études françaises*, 22 (3), p. 35. <https://doi.org/10.7202/036899ar>, (article consulté le 23 mars 2021 à 15h30).

qui trouent le réel »³⁵⁰. Cet aspect de l'écriture introduit par les brèches, les fêlures, les discontinuités, les ruptures qui trouent le réel se répercute dans les œuvres marquées par la présence du numérique. Aussi n'est-il pas étonnant d'y retrouver une prédominance de leurs effets. Cette singularité importante s'appréhende chez Pierre Assouline, Philippe Claudel, Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint ? Ce sont des auteurs pour qui le numérique constitue une influence avouée par les faits textuels et gestes de leurs personnages qui communiquent parfois par le numérique. Pour chaque auteur, le numérique « constitue à la fois un imaginaire et une finalité. Car, d'un effet stylistique »³⁵¹, le numérique joue d'une efficacité narrative. Cette finalité d'un caractère sensible s'observe par des références remarquables dans les textes. Comme signalé, les références explicites au numérique sont fréquentes particulièrement par les présences de l'ordinateur, d'internet et du téléphone. L'influence de ces mass médias reste diffuse, même si elle ne représente pas la source de la narration, elle n'en demeure pas moins un fait majeur dans la fragmentation du texte. On dira que la représentation d'un environnement numérique dans le texte révèle l'ère contemporaine truffée de la profusion des mass médias.

On note qu'ils sont usités comme accessoires et technique narrative. Leur représentation dans le roman se développe en même temps que l'évolution sociale. Il n'est donc pas étonnant de parler de numérisation du texte contemporain. De fait, « il apparaît clairement que les médias ne sont pas seulement des réalités technologiques, mais aussi – et peut-être d'abord - des constructions discursives et des vecteurs de sociabilité [...], renouvelant chaque fois l'ordre du discours et la fonction de la littérature »³⁵². L'écriture ne peut donc échapper au phénomène de l'imbrication et l'intrication de ces médias disparates dans le tissu textuel. Chez Jean Echenoz, la dimension numérique relève du quotidien des personnages dans le projet de kidnapping de Constance. On peut observer, à la page 10 de l'œuvre,

³⁵⁰ Peter Schnyder et Al, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 71.

³⁵¹ http://www.revue-textimage.com/10_cinesthetique/riva.pdf (consulté le 03 Juin 2021 à 16h45).

³⁵² Carrier-Lafleur, T., Gaudreault, A., Monjour, S. & Vitali-Rosati, M. (2018).

L'invention littéraire des médias. Sens public. <https://doi.org/10.7202/1059017ar> , p. 5-6 (article consulté le 28 Avril 2022 à 15h10)

un vieil et gros ordinateur malpropre sur une tablette dans le bureau du général. À la page 15, l'agent Philippe Dieulangard se met devant son ordinateur : « *A haussé les épaules puis s'est assis devant son ordinateur* ».

L'exemple attribuable à l'action de l'agent Dieulangard renvoie tout de même à l'univers familier de l'utilisation d'un appareil numérique : l'ordinateur. Dans l'œuvre, le numérique s'officialie sur un plan stylistique. Cette référence numérique déconstruit le récit. Le narrateur, en présentant la tâche de l'agent, ouvre l'espace textuel ; le récit du kidnapping ne suit plus son cours. L'action sur l'ordinateur diffracte systématiquement toute projection du récit. Continuellement, les échantillons textuels relevant de la numérisation textuelle pourraient s'offrir entre autres par la page 27. Ici, on voit Lou Tausk : après avoir allumé les lampes de sa cuisine, il ne manque pas de mettre en marche l'ordinateur principal, juste le temps de se faire un jus d'orange :

Cela fait, Tausk s'assied devant l'ordinateur principal, l'allume, considère le fichier contenant son travail en cours, [...], il ouvre un vieux fichier de secours contenant d'anciennes idées – fragments de mélodies, essais de dissonances, suite d'accords possibles – qu'il a gardées

À partir de cette trace textuelle, on pourrait découvrir que le numérique se greffe au récit. Il acquiert une importance dans le roman. Le narrateur éclipse le récit de Constance au profit d'un récit de Tausk. La représentation engendrée par le numérique inévitablement provoque une tension. L'ordinateur n'est pas cité simplement. Les références numériques occupent l'espace textuel. Dans ce contexte, elles créent des irrptions dans le récit. L'ordinateur occupe les personnages, il prend contrôle de leurs agissements. Il devient ponctuel dans le flux narratif. De la sorte, il participe pleinement à la construction textuelle. C'est une actualisation de l'imaginaire du numérique par la pratique discursive et narrative du roman. Une façon pour l'écriture de prendre en compte des dispositifs autres. Avec l'interaction, le fragmentaire suscite une invention, une dématérialisation des médias et les supports. Ainsi, l'abandon de l'homogénéité textuelle permet une saisie proprement numérique du texte, conçu d'abord comme surface et matière que l'écriture travaille. « *On ne saurait de toute manière oublier que le parallèle entre*

écriture romanesque et médias a été proposé »³⁵³ depuis par des écrivains, surtout au tournant des siècles précédent et présent. On se souvient de plusieurs auteurs qui ont publié « *ce que par habitude ou par paresse beaucoup de lecteurs ont voulu recevoir comme des 'romans', bien que l'écrivain se soit souvent gardé de signer un tel contrat de lecture* »³⁵⁴. L'écriture n'échappe pas à un traitement numérique. À l'échelle du texte, la technologie numérique par le téléphone ne cesse de créer la tension dans la narration. La manifestation répétée de ce mass média ne laisse pas indifférent. Les appels téléphoniques sont répétés à l'échelle du texte. Cette répétition des appels en parallèle au discours du narrateur crée un effet de trame numérique. On le remarque par le commentaire à la page 29, après la sonnerie du téléphone :

Le téléphone va sonner. La teneur des deux premiers appels est à peu près du même tabac que celle des prospectus : une première dame à l'accent asiatique se propose de lui vendre des portes-fenêtres et Tausk dit non, une deuxième dame à l'accent alsacien veut savoir s'il est intéressé par Dieu et Tausk dit aussi non mais, la troisième fois que ça sonne, c'est Franck Pélestor qui s'annonce dans cinq minutes

Le téléphone à lui seul, par les appels incessants de certains personnages, fonctionne comme un jeu sur la voix narrative. Ce que souligne Francis Berthelot :

On trouve dans de nombreux romans des changements de narrateur, ou même de mode de narration, d'une partie à une autre, d'un chapitre à un autre, voire à l'intérieur d'un même chapitre. En montrant événements et situations sous des éclairages différents, ils permettent de relativiser le point de vue de ceux qui les rapportent, en les éclairant eux-mêmes de façon indirecte³⁵⁵

Les appels favorisent une juxtaposition de paroles (paroles des personnages et du narrateur). Sur le plan narratif, les appels téléphoniques désorientent. Ils deviennent des relais dans la mise en place de la narration. La numérisation par le téléphone passe par les différents commentaires qui se positionnent parfois comme des

³⁵³ <http://www.europe-revue.net/parutions-2006-2010/parutions-2007/litt.-peinture-.pdf> (consulté le 24 Juillet 2021 à 03 h33).

³⁵⁴ Jean Verrier, « La traversée des médias par l'écriture contemporaine : Beckett, Pinget ». *Etudes françaises*, 22 (3), op, cit, p. 35.

³⁵⁵ Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001, p. 130.

digressions dans le texte. En témoigne la page 97 du texte lorsque le chauffeur de taxi qui conduit Tausk à Neuilly tape l'adresse d'Hubert sur son GPS : « *reprënd une conversation dans sa langue natale par téléphone greffé dans son oreille. Guère plus expert en linguistique qu'en anatomie, distinguant mal le peul du lingala* ». Souvent, les paroles des personnages au téléphone sont rapportées. Les occurrences textuelles foisonnent lorsque Lessertisseur compose le numéro de Jean-Pierre à la page 129 :

Lessertisseur a raccroché puis composé le numéro de Jean-Pierre. Tout ne va pas mal, répond Jean-Pierre, on tient la situation en main, la jeune dame est très calme. Et Victor, s'inquiète Lessertisseur, il passe de temps en temps ? Victor est insaisissable, déplore Jean-Pierre, ça fait un bon moment qu'on ne l'a plus vu. Bon, passez-moi Christian, prévient-il – comme l'a déjà prévenu Victor dans des termes voisins. Je vous connais, Christian, je connais vos qualités mais aussi vos points faibles. Alors vous vous tenez correctement avec cette dame, d'accord ?

Lessertisseur s'est déplacé en douceur pour happer l'appareil [...] : Je vous écoute, s'éclaircissait la gorge de Lessertisseur. Tout ça traîne, a sèchement énoncé la voix du commanditaire, ça traîne beaucoup trop. Il faut qu'on se voie très vite. Bien sûr, a soupilé Lessertisseur. En fin d'après-midi, par exemple ? Non, a décrété l'autre, maintenant

Le téléphone favorise une communication entre des individus. Dans le roman, l'auteur dématérialise sous nos yeux le développement de la technologie. Nettement, le numérique chez Jean Echenoz crée un effet de juxtaposition de voix. Les voix s'entremêlent dans le texte. Les paroles rapportées captent l'attention du lecteur. Il fait face à une plurivocalité à partir des différentes conversations téléphoniques. En témoignent les propos de Mikhail Bakhtine :

Les paroles des personnages, ne sont que les unités linguistiques compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d'elles admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées. Ces liaisons, ces corrélations spécifiques entre les énoncés et les langages, ce mouvement du thème qui passe à travers les langages et les discours, sa

fragmentation en courants et gouttelettes, sa dialogisation, enfin, telle se présente la singularité première de la stylistique du roman³⁵⁶.

Comme pour signaler le caractère ouvert de la narration. Une manière pour le lecteur de repenser son rapport à la narration qui continuellement change de point de vue. C'est d'ailleurs ce que soulignent les auteurs de *La littérature au présent*, « *Le lecteur sent bien que quelque chose a changé : [...] inflexion [...] très nette [...]. Aux jeux formels qui s'étaient peu à peu imposés [...] succèdent des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, [...], aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés* »³⁵⁷. Une narration qui « *bannit la lecture de consommation, la passivité du lecteur face à l'œuvre, pour au contraire mettre en valeur* »³⁵⁸ un effort dans la lecture. De ce qui pourrait paraître ambigu pour le lecteur, Umberto Eco souligne la fin explicite de l'œuvre dans sa totalité. Pour lui, cette ambiguïté reste un atout de l'œuvre. La « *diversité des liaisons qui s'opèrent à l'horizon de ces deux arts* »³⁵⁹ s'offre comme un aliment savamment contrôlé et participe de la création scripturale. Cela ne signifie pas alors une « mort » du roman. Lise Gauvin le signale si bien en ces termes. Selon elle, « *il s'agira ici de ces formes qui peut-être plus explicitement que d'autres, appellent l'activité coopérative du lecteur* »³⁶⁰. Le fragmentaire se justifie ainsi comme le lieu de séductions réciproques entre texte et numérique.

C'est ce que *Fuir* utilise comme une réalité, vu que le téléphone apparaît comme une construction discursive. On peut donc observer une distinction par l'engagement de l'écriture à travers le numérique : le téléphone. En effet, le texte de Jean-Philippe Toussaint est marqué par des passages d'utilisation du téléphone dans une autre posture. Si la présence du téléphone ou son utilisation fonctionne comme diffraction dans la voix du narrateur chez Jean Echenoz et, plus globalement

³⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll tel n°120, 1987, pp. 58-59.

³⁵⁷ Dominique Viart et Al, *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 5.

³⁵⁸ <https://www.lettres-et-arts.net/> (consulté le 08 Janvier 2021 à 19h45).

³⁵⁹ <http://www.europe-revue.net/parutions-2006-2010/parutions-2007/litt.-peinture-.pdf> (op. cit).

³⁶⁰ Lise Gauvin (1986), « Présentation : des formes mixtes ». *Etudes françaises*, 22 (3), p. 7. <https://doi.org/10.7202/036896ar>, (article consulté le 20 mars 2021 à 15h00).

du récit, elle se situe au niveau de l'attitude des personnages et les digressions que cela suscite chez Jean-Philippe Toussaint. Le numérique joue sur les sentiments ou le comportement des individus. Ce ne sont pas les procédés du numérique qui sont utilisés, mais plutôt la présence, l'utilisation. On peut constater le sentiment d'inquiétude qui naît quand Zhang Xiangzhi offre un téléphone au narrateur : « *Depuis mon arrivée qu'il m'offrit un téléphone portable. Present for you, me dit-il, ce qui me plongea dans une extrême perplexité* » (page 12). Par cet échantillon textuel, on découvre que la présence du numérique est le lieu d'aiguinement d'une extrême perplexité chez le personnage. Il est traversé par le sentiment d'inquiétude, d'un doute qui va croissant. La présence du téléphone relève finalement d'une observation de son intimité. Ce qui ne manque pas de se signaler à des moments de l'utilisation du téléphone. Le fragmentaire infléchit le genre ; il contribue à créer un nouveau mode de fiction. Il s'appréhende comme un lieu critique. Tout en modifiant les situations de discours à partir des différentes dispositions techniques nouvelles, visiblement la jonction entre médias et texte pourrait être aussi un procès des agissements des médias chez l'auteur. Finalement, du moyen transgénérique utilisé par l'écrivain pour fragmenter dans son texte, le téléphone occupe l'intimité du personnage. Le téléphone influence et façonne les habitudes du personnage. D'un procès du médium téléphonique, il s'agit entre les lignes, faits et gestes dans le texte. En témoigne le comportement de Zhang après un coup de téléphone à la page 36 :

Absorbé dans ses pensées, il sortit son téléphone portable de sa poche et composa un numéro sur le cadran. [...], et je le vis faire quelques pas dans l'allée centrale du wagon-restaurant, déambuler dans le train le portable à l'oreille [...], en faisant de grands gestes agacés du bras en direction du plafond, il s'échauffait tout seul, sa voix devient furieuse, véhémence, il se mit à hurler dans l'appareil [...]. Le plus étonnant, quand il raccrocha et vint se rasseoir avec nous, c'est qu'il ne parut nullement affecté par la violence de la conversation qu'il venait de tenir

Manifestement, la narration faite autour de la communication du personnage Zhang suscite une inquiétude. Le téléphone change son attitude. Ce que nous pouvons

observer à travers l'échantillon textuel, c'est un personnage dont le visage était désormais *vide, inexpressif, il dit quelques mots en chinois*. On peut le juger comme un personnage sans orientation véritable ; il était perturbé : *il déambule dans le train le portable à l'oreille, faisant de grands gestes agacés*. Dans cette situation instantanée créée par la communication téléphonique, l'état du personnage est transformé. Le téléphone serait une possibilité qui transforme nos modes de vie. Il transformerait notre organisation. Surtout, chez le personnage, il bouleverse son attitude. Il joue de la sorte d'une perturbation du personnage. Il a pu décentraliser la structure sociale par la facilité des communications à distance. Son caractère de perturbation de l'organisation du personnage est donc utilisé pour fragmenter dans le texte. Alain Montandon affirme à cet effet que « *ce qu'affirme le fragment est la déchirure, la cassure* »³⁶¹. Ainsi, d'un temps nouveau, le fragmentaire vient présenter les différents glissements d'une société en perte de vitesse. Il permet de repenser le texte littéraire en intégrant les médias ; c'est une manière de saisir les troubles les plus significatifs de notre époque. En des termes, Michel Collomb souligne que : « *l'objectif d'une écriture fragmentaire-intermédiaire : consiste à représenter la réalité depuis les outils, les canaux, les cadres qui en constituent les modèles immédiats, lui impulsent ses formes et ses rythmes-des flux ou des ondes ou des battements de société qui échappent au suivi narratif, au composé de fiction, au fractionnement de la représentation* »³⁶². Cette jonction, entre texte et numérique, est bien au-delà d'une simple réalité de rencontre. Pour renchérir, Lise Gauvin souligne qu'il s'agit d'une « *écriture débridée du monde* »³⁶³. À cet effet, le narrateur ne manque pas de révéler l'inconfort qui l'anime, le mélange de panique lors de la sonnerie de son téléphone (*Fuir*, page 44) :

Mais quand, à peine quelques secondes plus tard, j'entendis le téléphone retentir à l'extérieur du cabinet de toilette, je compris aussitôt que c'était le téléphone portable qu'on m'avait offert qui sonnait dans mon sac à dos, et je sentis mon cœur battre très fort, je ressentis de la terreur, un mélange

³⁶¹ Alain Montandon, *Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 114.

³⁶² Michel Collomb, *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, 2005, op. cit, p. 31.

³⁶³ Lise Gauvin, « Présentation : des formes mixtes ». *Etudes françaises*, 22 (3), op. cit, p. 10.

de panique, de culpabilité et de honte. J'avais toujours plus ou moins su inconsciemment que cette peur du téléphone était liée à la mort

Une difficulté naît avec l'utilisation du téléphone. On découvre chez le personnage une répulsion, un trac, une peur immémorable, une phobie irrépressible. Ce qui a été finalement accepté dans son comportement au quotidien. En dehors de cette réalité textuelle, nous ne manquons pas, dès l'entame de notre propos sur le texte, de situer que la présence ou la manifestation du numérique occasionne des digressions constantes entre les lignes textuelles. Cela montre vraisemblablement les différents échantillons textuels susmentionnés. Le discours, suscité autour des différentes communications téléphoniques, relève d'un discours digressif. Maryse Roussel-Meyer ne manque pas de souligner ce fait dans l'avant-propos de *La fragmentation du roman*. En effet, pour elle, le fragmentaire est « *bien mêlé à la digression permanente dans le texte* »³⁶⁴. Ce que ne manque pas d'utiliser l'auteur de *Fuir*. Ainsi, les digressions participent du démontage de l'intrigue. Le fragmentaire, pris sous cet angle, permet aux « *auteurs dans leur volonté non seulement de démonter l'intrigue romanesque, mais aussi de brouiller les genres* »³⁶⁵. Dans le texte, l'histoire qui tourne autour de la situation sentimentale du narrateur avec Marie tourne par des digressions, surtout elles naissent avec l'interaction texte et le numérique. Cela met donc en relief une fragmentation dans le texte. De fait, les « *différentes formes de fragmentation inventent un nouveau mode de narration mais aussi de lecture, car le lecteur est implicitement ou explicitement convoqué à la réception de l'œuvre, « embarqué* »³⁶⁶. « *La lecture devient un travail de déchiffrement* »³⁶⁷. Et, les différentes transformations amenées par la fragmentation dans ce que l'on pourrait désigner sous l'appellation de *nouveau mode de narration* produit dans le langage un travail sur lui-même, avec l'interaction des médias dans le texte littéraire. Un défi naît pour l'auteur. Car, l'amplification de la rencontre des médias et du texte crée un « choc » dans le texte : c'est un défi pour l'auteur. En effet, l'irruption des procédés techniques

³⁶⁴ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 12.

³⁶⁵ Idem, p. 13.

³⁶⁶ Ibid, p. 16.

³⁶⁷ Ibidem, p. 16.

médiatiques ou leur présence bouleversent le modèle scriptural. Toutefois, cette rencontre crée de nouvelles connaissances qui redéfinissent notre perception de la littérature. Sans doute, ce qui singularise l'accélération de la fragmentation chez chaque auteur. Ils utilisent, exploitent et réorientent évidemment les différents matériaux intégrés au texte. Provenant alors de l'ère numérique d'une provenance autre que le texte, leur intégration aurait pu occasionner une influence sur le texte. Mais, les différents changements laissent découvrir implicitement une production de sens. On dira que les différents changements produisent une écriture modificatrice par l'interférence entre texte et numérique. Une écriture qui utilise les moyens des supports médiatiques afin de raconter « *ce qui, conséquemment, implique de troquer le mouvement* »³⁶⁸ du texte par des ruptures. Ainsi, à des degrés divers, la poétique scripturale rapproche l'écriture et le numérique. La technologie, dans notre cas, est récupérée à d'autres fins. Le fragmentaire apporte des modifications dans le corps et la scène du texte. Il constitue le principal support de transmission du littéraire et, partant, de l'écriture. Les textes évoluent en fonction de la poétique du fragmentaire. Dans cette dynamique, la fragmentation s'offre comme le symbole de l'écriture. Ce qui permet une connaissance du style d'écriture des auteurs. De plus, elle favorise une mise en relief du patrimoine constitutif du texte à partir de l'interaction texte et le numérique. À partir donc de l'interaction, le fragmentaire semble doté une nouvelle matrice à la portée du texte, car du développement de ces formes, on découvre des pratiques discursives inédites. Le fragmentaire résulte des contraintes formelles engendrées par ces différents médiums qui s'insèrent dans le médium texte. En même temps, le fragmentaire opère une transformation significative du travail d'écriture, permettant à la littérature de se modifier dans sa forme romanesque. Le fragmentaire transforme donc en profondeur le champ littéraire.

Certains auteurs, comme Pierre Assouline, adoptent le numérique en tant que stratégie plus interactive au point de faire de l'ordinateur et de l'internet un mode de jonction créative et de diffusion à part entière au côté du texte. Ce faisant,

³⁶⁸ <https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2018-sp04510/1059017ar/> (op. cit).

leur texte intègre les mécanismes liés à ces médias. Grâce aux gestes sacrificiels du fragmentaire : draguer, ciseler, bien plus intégrer, l'interaction avec les mass médias gagne en efficacité. Le fragmentaire participerait à un changement constant de régime de l'écriture. En témoignent les propos des auteurs de *l'Écriture fragmentale*. Pour eux, « l'écriture [fragmentaire] ne peut pas être un objet d'étude monologique, [...] ; elle est plutôt un objet textuel qui échappe aux conventions et qui se transforme constamment, comme un Kaléidoscope, « dans les mains » de l'auteur et du lecteur ainsi que du critique »³⁶⁹. Par l'utilisation et l'interaction des mécanismes liés aux médias dans le texte, on échappe aux conventions romanesques et on transforme le texte, tout en mettant en relief le style de l'auteur. C'est alors un phénomène d'appropriation qui fragmente. Ainsi, la familiarité avec l'ordinateur va au-delà du simple traitement de texte, mieux celle avec l'internet devient une perfection de dire autrement. L'auteur nous fait suivre une déterritorialisation de l'espace-texte. En effet, un va-et-vient naît dans la lecture comme souligné. Nous quittons le texte à la toile (référence est faite au web) et vice-versa comme un zapping. De ce premier niveau de flexibilité du texte, apparaît une fragmentation. On ne finit pas de faire des recherches sur la Toile. C'est le cas du personnage de Gustav Meyer, « il s'abandonnait encore et encore à cette question sans réponse dont il ignorait l'auteur malgré ses recherches sur la Toile » (page 13). Le discours parfois relève d'une technicité qui opère à partir du discours technologique prenant appui sur le numérique. Ce qui ne manque pas de pertinence quand l'agent de police, aux pages 55 et 56, tient l'échange avec la fille de Meyer après la mort de Marie Meyer. Ainsi, on découvre ce qui suit :

Le constructeur avait bien commencé à envoyer une clé USB à ses clients pour mettre à jour le logiciel, mais votre mère l'avait pas vue, ou pas reçue, on est en train de vérifier.

- *Vous voulez dire que...*

³⁶⁹ Pierre Garrigues et Al, *L'écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 16.

- *Un hacker s'est infiltré dans Uconnect, son ordinateur embarqué. Les bagnoles aujourd'hui, c'est bourré de contrôleurs électroniques et informatiques. Celle de votre mère a été piratée*

Cette trace textuelle met en relief des termes liés à l'informatique, en un mot à l'ordinateur : clé USB, le logiciel, Uconnect, son ordinateur. Toutefois, ce ne sont pas les notions qui intéressent dans une première approche dans notre cas. Surtout, dans l'évolution du texte, l'auteur insère cet échantillon entre des guillemets. De là, naît l'interpellation faite par l'apparition ou l'interaction du numérique. De cette démarche, l'auteur profite pour intégrer un commentaire. Il utilise des signes de communication ou de « message », surtout des guillemets qui « jonchent » le tissu textuel. Ceux-ci envahissent l'espace-texte pour créer une sorte de polyphonie narrative : « *Vous pouvez me montrer vos blogs ?* » (page 83), « *Mon informaticien m'a envoyé un texto pour me dire que Wikipédia annonçait sa mort* » (page 145), une confusion chez le lecteur. Cette insertion de séquences entre guillemets peut se lire comme un « collage ». Cette pratique moderne du fragmentaire fragmente plus littéralement le texte continu. Chez Pierre Assouline, c'est la narration qui est morcelée, un autre discours (informatique) s'insère dans la narration. Cela exerce une violence sur toute la narration. Ce qui relève d'une posture d'hétérogénéité. L'ordinateur change sensiblement la donne de l'homogénéité du texte. Dans son travail interactif et créatif, l'auteur remplace le discours prosaïque par le numérique en des endroits, comme ici : « *Il se rapprocha d'elle de manière qu'ils finissent face à l'écran. À sa demande, il fit à nouveau défiler ses favoris. Jusqu'à ce qu'elle appuie d'un geste brusque sur sa main. Là !* » (page 83).

Certainement, les écrivains tiennent la plume en plus d'une disposition de compétences informatiques qu'ils mettent d'une certaine manière en pratique selon les outils utilisés. Encore que, dans le présent cas, la dynamique participe d'un objectif de fragmentation. Des échantillons textuels susmentionnés, surtout le premier essaie de relayer une possibilité de vision. L'ordinateur étant un appareil qui met en relief la visibilité, il serait donc utilisé pour revisiter la question de la représentation. Car, l'internet relève de l'accomplissement du processus qui participe de la figuration. L'écriture crée une réactivité directe. La lecture semble

se faire sur l'écran de l'ordinateur. Une manipulation textuelle à partir du numérique conditionne l'écriture de l'auteur. À partir des différents blogs et pages internet mis en texte, le numérique permet de rendre les informations sur Marie Meyer (page 130) :

Cela ne signifie pas qu'elle est en vie, évidemment, mais que quelqu'un s'est introduit dans son back-office, qu'il ou elle a pris le contrôle de l'outil de gestion du site et qu'il ou elle l'administre. Mme Meyer avait probablement stocké un certain nombre d'éléments qu'elle comptait mettre en ligne.

-Vous pourriez y accéder ?

- Il me manque des codes. En revanche, pour ce qui est de la nef des fous, le forum des commentateurs, là je peux travailler

Le numérique dans le texte tente de rendre public des informations intimes. Au-delà, l'interaction entre le numérique et le texte montre les coulisses d'une création. Cela semble permettre une plus grande proximité avec le réel en le travaillant. Bien plus, la conscience de la matérialité de l'écriture semble avoir été renforcée. De fait, l'interaction dématérialise le support texte. Ainsi, les informations sont presque, de la sorte, transmises par l'intermédiaire d'internet. Constamment, le texte se lit dans une tension. L'utilisation du numérique passe pour une vitrine ou un outil de sauvegarde des informations ; celles de Marie Meyer. La perspective qu'offre le numérique est un stimulant fécond dans la gestation du fragmentaire. Elle s'offre comme une possibilité au roman de se voir et de se questionner face au réel. Le fragmentaire se lit comme un miroir d'une réflexion esthétique opératrice aux équations multiples chez les auteurs. Chacun en manifeste différemment. De telle sorte, la fécondité du rapport entre texte et médias dans la dynamique du fragmentaire s'oriente à d'autres dimensions. L'horizon se déplace dans la perspective fragmentaire. « *[Le fragmentaire] est donc un parcours, un des multiples embranchements d'une quête essentiellement spirituelle et littéraire qui concerne un sacré qu'on veut retrouver ailleurs que dans les dispositifs*

traditionnels »³⁷⁰. L'ensemble des textes qui composent cette étude alimente une réflexion aux multiples facettes. On pourra, chemin faisant, mesurer combien les perspectives changent d'un auteur à un autre ou d'un paragraphe à un autre. Ce qui se justifie d'ailleurs par l'interaction des effets, visuels et sonores avec le texte. En effet, ces différents effets relèvent d'une importance singulière accordée aux techniques cinématographiques, photographiques, picturales, parfois par la présence de la musique. Ces différents médias sont utilisés dans une ambition de fragmentation. Les auteurs :

Intègrent le plus étroitement le cinéma, [la photographie, la peinture, la musique comme thème et comme structure [...]. Dans le livre [...], la juxtaposition – voire la surimpression – de [ces] « réalités » [...] structurellement différentes construit un nouvel espace hétérogène et complexe qui brise toute unité et engendre un brouillage narratif et référentiel³⁷¹

Même si, leur utilisation se traduit distinctement dans les œuvres, la présence des médias est une invitation à explorer les frontières du texte littéraire.

I.2/ La fragmentation par le sonore et le visible

À travers cet itinéraire argumentatif, se dégage une autre réflexion des multiples facettes du fragmentaire chez les auteurs. C'est ce que révèle Alain Montandon : « *la forme brève ouvre un immense espace* »³⁷². À partir des caractères tels la drague, l'aération, le ciselage, voire l'ouverture par l'interférence entre le texte et les médias, on découvre la présence du cinéma, de la photographie, de la peinture, surtout de la musique dans les textes. La séquence analytique s'inscrit comme le lieu de présentation du texte romanesque aux contours du contact du son et du visible dans le texte. Car, « *le roman est un espace suffisamment plastique pour accueillir ce qui n'est pas directement d'ordre littéraire* »³⁷³. Nous utilisons les termes (*son et visibilité*) pour mettre en relief la présence des techniques du cinéma, de la photographie, de la peinture et de la musique dans le tissu textuel.

³⁷⁰ Pierre Garrigues et Al, *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 43.

³⁷¹ Claude Murcia, *Nouveau roman nouveau cinéma*, 1998, op. cit, p. 42.

³⁷² Alain Montandon, *Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 19.

³⁷³ Jean-Yves Tadié et Al, *Le Roman d'hier à demain*, 2012, op. cit, p. 332.

Certains médias comme la musique et le cinéma mettent en exergue le son. L'utilisation des techniques de ces médias dans le texte participe de la fragmentation. De la conséquence immédiate de l'interaction, il faut noter que les techniques médiatiques côtoient, non seulement les œuvres, mais les traversent directement ou indirectement. Une dynamique est développée bien avant ce siècle. De fait, « *une des caractéristiques [...] est d'avoir brouillé ou assoupli les frontières génériques, tant par une pratique d'écriture, que le concept de roman ne suffit pas toujours à cerner précisément, que par un intérêt souvent productif pour d'autres modes d'expression* »³⁷⁴. De cette façon, l'écriture fragmentaire, à partir de l'alliance, agit comme écriture révélatrice « *qui, loin de nous éloigner de la problématique du renouvellement de l'écriture, nous y installe* »³⁷⁵ de plus belle manière. À cet effet, Claude Murcia soutient que « *à l'aube du XXème siècle, le roman, délivré du carcan positiviste, cherche d'autres voies d'accès à la connaissance du réel et se met à réfléchir sur lui-même [...] où l'écriture elle-même devient objet littéraire* »³⁷⁶. Ainsi, les auteurs de "*De l'écriture et des fragments*" ont pu dire que « *l'écriture est un agent d'écart au sens où il refuse la langue ordinaire pour entrer dans les souterrains de la langue littéraire, (...) dans le seul but de faire tourner la langue autour de la pensée et la pensée autour de la langue pour mettre au jour la matérialité du propos littéraire* »³⁷⁷. Les romanciers ne manquent donc pas d'utiliser les techniques médiatiques pour refuser l'idée de totalité ou d'introduire des brèches, des fêlures, des discontinuités, des ruptures dans le récit. Le cinéma par exemple est un média qui convoque image et son. À en croire les propos de Marguerite Duras³⁷⁸, on note que le cinéma c'est, certes, l'image, mais c'est aussi le son. En effet, le cinéma, comme nous le savons, a été toujours considéré en tant qu'un art du visuel (visibilité). En un mot, c'est un art de l'image. Toutefois, cet art est une addition de l'image et du son. C'est d'ailleurs ce

³⁷⁴ Claude Murcia, *Nouveau roman nouveau cinéma*, 1998, op. cit, p. 38.

³⁷⁵ <https://www.erudit.org/> (op. cit).

³⁷⁶ Claude Murcia, *Nouveau roman nouveau cinéma*, 1998, op. cit., p. 7.

³⁷⁷ Peter Schnyder et Al, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 72.

³⁷⁸ Marguerite Duras, citée dans J.-P. Martin, *La Bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute*, Paris, José Corti, 1998, p. 174.

que tentent d'utiliser certaines œuvres littéraires, surtout une esthétique cinématographique pour fragmenter le récit. Le texte devient le lieu d'une manifestation d'effets visuels et sonores. Comme un formidable outil de diffusion du fragmentaire.

Chez Jean Echenoz³⁷⁹, la perspective est prédominante où les techniques cinématographiques prennent une place prépondérante. Comme si le texte dans sa production devenait un travail conscient d'équipe entre cinéma et écriture où sont exploitées des compétences diverses et des spécialisations techniques des deux sphères différentes. Ce qui pourrait justifier une certaine maîtrise des techniques médiatiques qui se lit par la forme fragmentaire donnée dans la création littéraire. La fascination réciproque entre texte et cinéma révèle un investissement créatif chez l'auteur. Le cinéma est un art audiovisuel mobilisé dans la dynamique de l'écoute et de la vue. Toutefois, il est incorporé dans le texte romanesque. L'apport du cinéma pourrait se lire comme un élément constitutif de l'imaginaire de l'auteur. Par ailleurs, il répond à un besoin stylistique, c'est-à-dire un complément narratif. Ainsi, différentes modalités s'offrent dans le texte. Alors, c'est par elles que s'appréhende le cinéma dans le texte tout en participant à l'actualisation d'une lecture fragmentaire du texte. De cette manière, plusieurs références explicites au cinéma sont présentes dans son œuvre à étude. Le cas de certains gestes de personnages en témoigne avant la pratique par les procédés : « *On passe d'abord pas mal de temps au cinéma pour y étudier les scènes de braquage* » (page 51), « *pour s'occuper un peu – la vie de gardien d'otage laisse pas mal de loisirs -, Jean-Pierre et Christian ont en effet pris soin d'emporter avec eux ce lecteur accompagné [...], d'une part, des séries policières américaines où parfois se déroulent des scènes de kidnapping* » (page 130). L'image ne peut suffire à elle seule, alors l'indice cinématographique passe par le traitement du bruit qui se trouve élément important chez l'auteur. À partir de ce procédé relevant de la production de certains sons au moyen d'accessoires ou d'une sonothèque, le bruitage (son) crée un simulacre. L'auteur a usé de ce procédé dans certains passages du texte. Pour

³⁷⁹ Jean Echenoz, cité dans J.-M. Clerc, « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, 2001, n°298, pp. 317-326. (article consulté le 23 janvier 2021 à 19h30).

s'en convaincre, des expressions comme « *son in* », « *son hors-champ* » et « *son off* ». Au niveau du premier son, la source du son est visible à l'écran. Dans le second son, quant à lui, « *la source du son n'est pas visible à l'image, mais elle peut être imaginativement située dans l'espace-temps de la fiction montrée* »³⁸⁰. En effet, le son « *off, lui, émane d'une source invisible, par exemple les musiques, les voix off dont les interprètes n'appartiennent pas à l'histoire* »³⁸¹. Ces différentes expressions, voire techniques cinématographiques, apparaissent par des traces textuelles faisant alors du texte une scène cinématographique. On le voit déjà à la page 10 : « *les coups de midi ont fini par sonner au clocher, tout proche, de Notre-Dame-des-Otages* ». Ici, il s'agit effectivement d'un *son in*, comme on peut voir à l'image le clocher. Ce son finit par nous situer dans le temps ; nous sommes à midi. L'utilisation du son hors-champ reste marquant dans le texte, précisément à la page 26. L'échantillon qui suit en dit long :

Comme Tausk va remonter la rue vers son studio, voici que déferlant d'un échafaudage, entonnée par un démolisseur sous son gilet fluorescent, se répand avec allégresse la mélodie de Vamos a la playa, vieux tube international plus entendu par Tausk depuis 1983. Dès lors, comme s'il venait de croiser un moustique, cette mélodie va le démanger comme une piqûre sans plus le quitter de la journée. Epaule engourdie par la sacoche, cortex envahi par Vamos a la playa

Il convient de souligner une importance accordée au son hors-champ. Le son devient un déclencheur de l'action tout en l'incarnant. En effet, à partir d'une technique cinématographique, le son, produit sous le gilet fluorescent, conduit les quatre fragments de scène qui suivent. De ce fait, on comprend qu'avec ce jeu cinématographique, l'action du personnage est annoncée par ce son. C'est la perception de ce son par Tausk qui détourne minutieusement le récit. Encore qu'il pousse le texte dans quelques descriptions de la page 26 à 27 ; les descriptions de la rue de Pali-Kao et le studio de Tausk. Dans la perspective du texte sonorisé qui

³⁸⁰ https://arts-culture-69.enseigne.ac-lyon.fr/spip/IMG/doc/ponyo_dossier_musique.doc (consulté le 03 Février 2021 à 20h40).

³⁸¹ <http://web.ac-reims.fr/> (consulté le 03 Février 2021 à 20h40).

passé par le jeu cinématographique intégré dans le texte, l'auteur crée un environnement sonorisé. Comme signalé, une importance est accordée aux bruits hors-champ. Bien souvent, le son hors-champ permet de matérialiser, d'une part, une expérience de l'espace et, d'autre part, une expérience du temps dans lequel le présent se dérobe comme le passé chez l'auteur. Le son accentue une coupure d'avec le monde du personnage Constance. En témoigne, le bruit en action à la page 38 :

Et c'est en se rallongeant qu'elle a enfin perçu un phénomène massif dont, tout occupée à ce qu'elle vivait sur le moment, elle n'avait pas pris conscience en ouvrant les yeux : le bruit. L'énorme bruit. Un bruit de fond gigantesque et ininterrompu. Sans cesse, malgré la fenêtre close et le store baissé, se déversait en effet dans la chambre un grondement de moteurs permanent, très proche et dont les vibrations se transmettaient jusqu'aux meubles.

Ici, se révèle la représentation du son à l'échelle du texte comme déclenchement de l'action. Pour des raisons de concision, il est important de raccourcir l'exemple qui se tend jusqu'à la page 40. Cette scène présente plusieurs sons et, donc ferait penser à une énumération en tant qu'une bande-son. Le texte s'emballe dans une esthétique cinématographique où Constance essaie de décortiquer la bande-son, encore que les sons s'amplifient. Le temps de sommeil du personnage qui passe par le rêve s'observe à travers une description sonore. Ce fait détourne le récit. La présence sonore fonde en partie le récit ; ce qui justifie sa participation à la construction du récit. Le traitement du son dans l'œuvre s'inscrit indubitablement dans une esthétique cinématographique. Au-delà d'un simple rôle de soutien, le son enclenche l'action et crée tout naturellement une autre ambiance dans la lecture du texte. Cela crée manifestement une distorsion du récit. La trame sonore devient donc un élément constitutif du récit tout comme certains procédés cinématographiques. En effet, les auteurs ne manquent pas de côtoyer les techniques cinématographiques dans la recherche des voies d'accès à la connaissance du réel et à la réflexion. L'écriture elle-même devient un objet littéraire. Cette commodité reflète une recherche de nouvelles formes romanesques.

C'est une recherche incessante reposant sur une perpétuelle remise en cause. Le roman ne se définit plus par une identité immuable, mais plutôt par un processus dynamique.

Cela apparaît dans *l'Absolue perfection du crime*. Tout comme la précédente œuvre, celle de Tanguy Viel pourrait être située aux contours du cinéma. En effet, la mise en texte de l'auteur permet l'entremêlement de certains procédés de l'art cinématographique. Ce travail révèle ainsi un état fragmentaire de son texte. Il ne faudrait pas minimiser l'intérêt de tels repérages dans le roman. Les différents repérages cinématographiques participent aux dispositifs textuels. Leur présence apparaît comme un enjeu essentiel chez les écrivains. En effet, « *par ces effets de turbulence, les écrivains tentent de saisir in vivo les mutations culturelles les plus significatives de notre tournant de siècle* »³⁸². Ils participent au caractère du style de l'écriture de l'auteur. Le texte s'offre à travers l'utilisation des jeux du cinéma. Ainsi, s'il y a « histoire », elle serait racontée par l'entremise du cinéma. Il s'agit de prendre en compte la manière dont il utilise le cinéma pour fragmenter son texte. Le point de départ pourrait être la narration. La manière dont les événements sont présentés dans le texte dénote un jeu des « *flash-back* ». Le texte révèle des retours incessants en arrière, perturbant ainsi l'ordre des événements. Comme Jean Echenoz, il utilise la technique du flash-back en tant que possibilité de diversion plutôt qu'un élément qui fait avancer la narration. Les flash-backs sont utilisés à bon escient, vu qu'ils nourrissent le récit dans son caractère fragmenté. De plus l'emploi de ces flashs évite de donner de la profondeur aux événements. Chez Tanguy Viel, la dynamique pourrait, par exemple, se situer dans le fragment (II, 2) où l'on reprend la scène comme au jour des faits lorsque le juge le demande. Aussi, au fragment (II, 3), les événements reprennent-ils le cours normal de leur prolongement avant de revenir en arrière au fragment (III, 1) quand la porte de la cellule de prison du narrateur s'est ouverte ce jour de mars. Parallèlement, chez Jean Echenoz, cette technique se présente de façon prégnante. Les flash-backs s'enchaînent à l'échelle du texte. Cela joue forcément sur « *la vitesse du récit par*

³⁸² Michel Collomb, *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, 2005, op. cit, p. 26.

rapport à celle des événements. Ainsi, l'on passe d'un point à un autre de l'histoire sans les événements, généralement attendus »³⁸³. De cette manière, la narration se lit dans le kidnapping de Constance sous plusieurs angles par l'histoire de Tausk, de Pognel, de Nadine Alcover, etc. Au-delà de cette réalité, les textes se lisent par une technique du découpage. Les textes deviennent le lieu de la réalisation d'un découpage cinématographique. Encore qu'ils se présentent par des séquences. Ces séquences se multiplient en plusieurs plans. La technique du découpage est un procédé qui relève du morcellement de la séquence. La technique ouvre dans les textes l'idée de succession de plans. La dynamique occasionne une mise en place de l'action dans l'espace et le temps par un *plan de découpage*³⁸⁴. Comme une programmation, les textes figurent sous l'aspect de « *film* » montré au lecteur. De cette perspective, on pourrait, par exemple, citer bon nombre d'auteurs dont certaines œuvres ont été publiées aux contours des médias : Marguerite Duras, Robbe-Grillet. À partir de ces différents frottements entre texte et médias, on pourrait noter « *une actualisation de l'imaginaire des médias par la pratique narrative* »³⁸⁵. Selon Jean Verrier :

L'écriture contemporaine n'est plus seulement traversée par « l'intention de se dire » [...], elle est aussi travaillée par l'intention de se montrer dans les images animées et différées qu'accompagnent des voix enregistrées, avec toutes les combinaisons possibles. Si bien que l'écriture contemporaine traverse les médias autant qu'elle est traversée par eux³⁸⁶

La forme textuelle se donne ainsi à lire sous un angle cinématographique puisque sa composition s'appréhende par une technicité cinématographique. De même, les textes de Tanguy Viel et de Jean Echenoz sont marqués par des aspects cinématographiques. Évidemment, il s'agit là d'un relais de l'écrit par le filmique au point de faire évoluer le lecteur dans un univers foncièrement calqué sur les stratégies cinématographiques. Alors, un détour se crée sur le plan de découpage ;

³⁸³ <https://lettres-modernes.discip.ac-caen.fr/> (consulté le 20 Juillet 2020 à 19h45).

³⁸⁴ Orange Ciné happy, « Les leçons de CINEMA », in <http://www.youtube.com>. (article consulté le 20 Janvier 2021 à 09h30).

³⁸⁵ <https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2018-sp04510/1059017ar/> (op. cit).

³⁸⁶ Jean Verrier, « La traversée des médias par l'écriture contemporaine : Beckett, Pinget ». *Etudes françaises*, 22 (3), op. cit, p. 35.

ce qui provoque un court-circuit dans le roman de manière à valoriser le fragmentaire. Même si chaque texte se distingue fortement l'un de l'autre par l'utilisation de la technique, c'est à travers les agissements de ce plan de découpage que se dégage tout le montage mis en œuvre par chaque auteur. Le texte de Tanguy Viel l'atteste clairement dans ces séquences ou fragments : (page 9-12 Exposition, I/ page 13-71 : 1/ PP 15-24 La visite chez l'oncle et la tante 2/ PP25-36 Mise en place du complot du casino 3/ PP37-48 La stratégie de Lucio 4/ PP49-57 L'enterrement de l'oncle 5/ PP58-64 Dans le Lord Jim 6/ PP65-70 Le choix des vêtements pour le plan du casino 7/ PP 70-71 La pression psychologique avant le coup du casino, II/ page 72-125 : 1/ PP75-86 Le programme de l'opération 2/ PP87-105 Reconstitution de la scène 3/ PP106-124 Arrestation de Oliver Son, III/ page 125-175 : 1/ PP127-132 La vie carcérale 2/ PP133-137 Le rêve 3/ PP138-143 Chez Jeanne 4/ PP144-152 La mort de Lucio 5/ PP153-168 La recherche de Marin 6/ PP169-175). Il s'ensuit que chaque séquence évolue dans un espace et dans un temps. Le texte pourrait également se lire comme une « *reconstitution de scène* ». Le texte mettrait en effet sous les yeux l'action : « *le juge a arrêté l'action* » (page 89). On assisterait donc à un enregistrement d'images ou d'événements. Le texte fait appel au jeu de la caméra comme un projecteur qui cherche l'acteur sur la scène : « *au-dessus du comptoir, relié à une caméra à l'extérieur pour qu'on voie qui rentre* » (page 9). À partir de l'échantillon textuel, on pourrait se situer dans un positionnement de la caméra qui semble être une plongée. En effet, dans « *la plongée : La caméra se situe au-dessus du sujet filmé. Elle engendre une forme d'écrasement du sujet qui est ainsi montré en position d'infériorité* »³⁸⁷. Bien plus, le texte de l'auteur s'appréhende par des mouvements de la caméra, : « *les jumelles posées là sur une tablette de bois* » (page 27). D'un plan fixe, il s'agit à ce niveau de l'installation des jumelles qui permettent de regarder de loin la ville, le port où grossissaient les images sous les yeux des personnages. De même, l'utilisation de ce plan fixe permet de découvrir le panoramique qui en découle. Ainsi, dans le « *panoramique : la caméra est mobile autour d'un axe fixe. Elle balaie une portion*

³⁸⁷ <http://www.kultur-frankreich.de/cinefete/8/data/petitlexiqueducinema.pdf> (consulté le 03 Avril 2021 à 04h56).

de l'espace horizontalement ou verticalement. Le panoramique permet de découvrir une large portion de l'espace, d'associer dans le même plan, dans la même continuité temporelle, des personnages et des décors éloignés. Constamment, ce jeu de la caméra ou des jumelles est utilisé chez l'auteur. En témoigne la trace textuelle suivante : « *j'ai pris les jumelles et j'ai regardé à travers la nuit les réverbères dans l'eau noire en face, le port désert, et j'ai vu, derrière la place, en très gros j'ai vu les six lettres électriques, rouges, écrit dessus : casino* » (page 34). À côté de la réalité cinématographique qu'est le plan fixe qui engendre ainsi le panoramique, on pourrait parler d'une présence, souvent de travelling. Le « travelling : (en anglais, *travel* signifie voyager) indique tout déplacement de la caméra (et de son pied) horizontalement ou verticalement. Ce déplacement peut être effectué de différentes façons : chariot sur rail, voiture, fauteuil roulant, etc. Dans le cadre de cette technique utilisée chez l'auteur, la trace textuelle de la page 37 pourrait être utilisée comme un exemple :

Les docks salis. Les rails oxydés. Les grues immobiles. L'abandon qui les gagne. La brume. Les quais. La mer presque grise. Le ressac. La promenade le long. Le pont au loin. La quatre-voies devant. Les néons rouges. Le casino. Pour faire des images propres, a expliqué Andrei, il faut tenir la caméra à deux mains, ouvrir les coudes à l'horizontale et se déplacer lentement

À la réalisation du mouvement de la caméra dans le texte, on découvre que le texte se situe dans un travelling. Ainsi, les objets ou les endroits cités nous parviennent à partir du jeu cinématographique. Cette pratique augure une lecture fragmentaire du texte. En effet, c'est par le « *mouvement* » des objets que se donne la lecture. Le texte passe par le déplacement constant. Le déplacement en voiture du narrateur et du personnage Martin pourrait justifier cet aspect. Cette idée de voyage nous donne de capter les objets en plein mouvement. On parlera ici de « *road movie* » (le film de la route) en des endroits du texte. Le récit est teinté de plusieurs accents multicolores. Une véritable construction panoptique s'installe. L'espace devient mobile ou mouvant. L'œil de celui qui perçoit les objets fonctionne comme une caméra. Cet état de fait peut même se lire comme une invitation à un spectacle. La

seule possibilité de parler « *d'intrigue, réside dans les possibilités qu'offre la route* »³⁸⁸, le regard du sujet percevant et, très souvent le regard par la caméra ou les jumelles.

Parallèlement, le texte de Jean Echenoz s'organise dans la perspective du processus cinématographique, prenant en compte, au-delà du sonore, d'autres aspects. Contrairement à Tanguy Viel, on pourrait signaler chez le premier auteur un aspect stylistique qui, lui, relève d'une esthétique cinématographique beaucoup poussée. En effet, certaines de ses œuvres comme *Cherokee*³⁸⁹ semblent s'inscrire dans un projet ouvert aux techniques des médias. Ainsi, la musique et le cinéma servent presque de support au récit. Dans le cas de *l'Envoyée spéciale*, le registre médiatique situé par le cinéma semble s'opérer au constat de la distorsion de la narration, voire du récit par les différents effets de montage. Aussi les effets de montage orchestrés s'amplifient à l'échelle du texte et se répètent. Ce travail participe plutôt à la fragmentation qu'à la mise en relief de la narration. Le texte se présente comme un ensemble de plans reliés, le plus souvent, par du fondu. Dans le cadre du texte, ce sera le blanc typographique qui devient le relais de cet aspect cinématographique. Particulièrement, le mode d'articulation de la narration, la disposition et l'organisation des séquences s'offrent dans un croissant montage. De là, on fait face à un processus de segmentation hétérogène. Ainsi, le processus de fragmentation et de mise en relief du jeu cinématographique repose sur des plans constitutifs et hétérogènes. Cela permet de reconnaître un traitement fragmentaire du texte, notamment par l'impact de ce jeu sur la narration et la mise en scène de l'image. Le texte ne se lit pas par un montage chronologique. Les événements sont livrés parfois dans des montages, alterné, parallèle ou court. Ainsi, du montage alterné, on observe une juxtaposition des actions simultanées. Le montage parallèle relève d'une « *juxtaposition d'actions éloignées dans le temps ou dans l'espace. Le montage court est une succession de plans très brefs (effet d'accélération)* »³⁹⁰. On découvre constamment dans l'œuvre l'alternance des événements entre ceux de

³⁸⁸ <http://revel.unice.fr/loxias/index.html/%20http://index.html?id=7453> (op. cit).

³⁸⁹ Jean Echenoz, *Cherokee*, Paris, Minuit, 1999.

³⁹⁰ <https://lettres-modernes.discip.ac-caen.fr/> (op. cit).

Constance, de Tausk, d'Hubert et de Pognel. Cette juxtaposition constante fait naître un effet de rupture dans le texte. Cela pourrait s'accroître par la seconde juxtaposition. En effet, les actions des personnages chez l'auteur, à savoir Tausk et Constance, sont le plus souvent mises en parallèle dans le même fragment avec un changement de temps et d'espace. De plus, le texte s'inscrit dans une succession de plans très brefs. Le texte s'appréhende donc par de nombreuses structurations fictionnelles opérées par le montage, simultanées, brèves ou successives. Comme traces textuelles qui justifieraient cette argumentation, on pourrait citer la page 9 du texte. D'un plan général à cette page, on passe à un plan d'ensemble à la page 10 pour un gros plan à la page 11 de l'œuvre, pour ne citer que ces pages. Dans l'ensemble du texte, l'auteur, si l'on peut le souligner, cherche « à accentuer l'effet de rupture entre différents plans et établir ainsi une ponctuation forte dans le texte. L'auteur fait ressentir au lecteur-spectateur les oppositions qui traversent l'univers représenté dans le texte. La vision de celui-ci se trouve modifiée. De fait, le texte reste désarticulé. Avec ces techniques ou modes de diffusion du texte, le champ littéraire se transforme en profondeur. On constate un déplacement des différents points dans l'espace parcouru ou dans son champ de vision. C'est d'ailleurs ce qui donne lieu à l'observation de plusieurs plans dans le texte, comme un parcours de repérage. Parfois, cette perception offre des paysages découpés où s'amassent plusieurs objets. Les pages 108 et 109 dont les lignes sont marquées par un plan rapproché peuvent justifier notre propos. En effet, la scène décrite dans ce passage laisse découvrir un paysage (la ferme) où se trouve Constance, découpé par les objets de la flore et de la faune. Aussi, marquée par la mobilité, la perception du paysage se trouve-elle fragmentée avec ces différentes images qui apparaissent. Pour illustrer cet aspect, on pourrait ainsi utiliser la « scène » de la page 64 où deux plans ; le plan rapproché et le gros plan sont utilisés. Cette scène permet d'observer plusieurs objets qui sont présentés. L'inaptitude du langage conceptuel à rendre compte des rapports que nous entretenons avec l'univers « réel » est évidente. Il devenait indispensable après l'usure des mots et des figures de style, de capturer le monde d'une façon différente dans les filets d'un langage entièrement nouveau. Le

problème des rapports entre le roman et le cinéma se cristallise donc dans une métamorphose complète de notre vision du monde moderne.

Le fragmentaire fait naître des possibilités avec la rencontre du texte et d'autres médiums comme la peinture ; on découvre là un intérêt qui se porte sur l'image. Le fragmentaire se présenterait comme une transformation optique ou une fascination pour l'image ou plutôt les images. Comme signalé par les auteurs de *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations*, depuis bien longtemps, « la modernité littéraire a partie liée avec l'image, que ce soit la peinture, [...]. L'époque actuelle poursuit dans cette voie »³⁹¹. Ainsi, les mots et les phrases suivent une dynamique à dire les tableaux et à décrire le geste de l'artiste. En effet, l'invitation de la peinture dans le récit peut être lue comme effet de fragmentation dans les textes de certains auteurs. Comme on a pu l'observer chez nombre de romanciers et auteurs, l'image prend le pas sur le textuel. Charles Baudelaire, par exemple, ne manque pas d'exprimer sa fascination pour l'image. En effet, on pourrait parler d'un attachement à la transformation optique. Pour lui, « le plaisir que l'œil de l'artiste en reçoit est tiré, ce semble, de la série de figures géométriques que cet objet, déjà si compliqué, navire ou carrosse, engendre successivement et rapidement dans l'espace »³⁹². On estime que la relation infinie entre texte et image participe nettement d'une interruption du flux narratif. Le constat repose sur l'observation de « l'image qui génère le texte ou lorsque, inclusion textuelle, son insertion dans le texte interrompt le flux de la narration, provoquant cet 'arrêt sur image' »³⁹³, aux dires de Liliane Louvel. Le texte ne relève pas du visible, mais plutôt du lisible avec le jeu interactif entre peinture et texte. Il devient alors le lieu d'une réalisation du visible/lisible. Bien plus, le texte pourrait se présenter dans un ensemble de constituants d'un tableau où les éléments tangibles ou non, concrets ou conceptuels, peuvent être distingués : le mouvement, la lumière, les couleurs, les métaphores, les symboles qui jouent de la matérialité

³⁹¹ Dominique Viart et Al, *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 277.

³⁹² Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, chapitre XIII : « Les voitures », *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, Bordas, Garnier, 1990, p. 501.

³⁹³ Liliane Louvel, *L'œil du texte, texte et image dans la littérature anglaise*, Toulouse, Mirail, 1998, p. 15.

picturale dans le texte. À cet effet, la peinture dans le texte ne cesse de participer à la construction du texte. Ce chantier, bien avant notre époque, a été exploré. On pourrait se souvenir donc de la « modernité » « *esthétique de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, un siècle qui a largement exploré, tant en littérature qu'en peinture, la frontière du réel* »³⁹⁴, comme l'indique Isabelle Daunais dans *La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans)*³⁹⁵. Il faut noter qu'il y'a eu des réflexions « *à la particularité de cette rencontre entre la littérature et la peinture à l'époque d'une telle mesure du réel. Les liens entre ces deux arts autour du réalisme et du naturalisme ont été largement commentés* »³⁹⁶, en témoignent les propos suivants : « *un tel intérêt n'est certes pas très neuf : la littérature du XIX^{ème} siècle en faisait déjà son inspiration [...]. De même, tout au long du XX^{ème} siècle [...]. Mais l'intérêt qui s'y porte aujourd'hui procède différemment et manifeste en cela une spécificité contemporaine, révélatrice de la posture singulière de la littérature de notre temps* »³⁹⁷. Même si notre propos ne relève pas d'une présentation qui nourrit une réflexion sur les perspectives changeantes de la relation entre littérature et peinture d'une époque à l'autre, la perspective contemporaine inscrirait l'image dans le texte dans un objectif de rapprochement des romanciers de la peinture par le truchement de l'innovation. Dans cette dynamique de séductions réciproques :

La plupart de ces peintres sollicités par la narration contemporaine sont ainsi figuratifs (...). Non qu'il s'agisse de réduire leurs tableaux aux sujets qu'ils représentent : les écrivains regardent la peinture avec un œil moderne, ils en mesurent le travail, interrogent le geste et les pigments au moins autant que l'image³⁹⁸

³⁹⁴ <https://www.erudit.org/> (op. cit).

³⁹⁵ Isabelle Daunais (1997). *La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans)*. *Etudes françaises*, 33 (1), 95-108. <https://doi.org/10.7202/036055ar>, (article consulté le 21 Janvier 2021 à 14h30).

³⁹⁶ Isabelle Daunais (1997). *La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans)*. *Etudes françaises*, 33 (1), 95-108. <https://doi.org/10.7202/036055ar>, (article consulté le 21 Janvier 2021 à 14h30), op. cit..

³⁹⁷ Dominique Viart et Al, *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 229.

³⁹⁸ Idem, p. 280.

Au-delà de la représentation qui pourrait exister chez certains auteurs le texte littéraire s'appréhende sous un angle d'interprétation. L'horizon s'est déplacé. Les liaisons entre littérature et peinture se transforment et se modifient. De là, « *peinture et écriture donnent à voir ou à lire non le réel tel qu'en lui-même mais une interprétation du réel : la façon dont le peintre ou l'écrivain se le figurent* »³⁹⁹. Pour des auteurs, l'interaction exprime brutalement la réalité sociale où l'écriture devient le lieu du morcellement existentiel. De cette manière, le fragmentaire participe d'une métaphore de la visibilité. Il est une possibilité de dévoilement comme la place accordée à l'écriture. Le fragmentaire en est une occasion d'explorer en tant que mode d'expression. Une esthétique d'union « en une même opération d'écriture ce qui vient après le tableau et ce qui le fonde. D'emblée, il semble que la littérature ait vu dans la « description de tableau » l'occasion de sonder les limites du langage⁴⁰⁰. Le tableau ne relève plus simplement d'un ornement dans le texte.

L'exemple de *Golem* (de Pierre Assouline) est particulièrement significatif de cette rencontre du texte et de la peinture. La saisie proprement picturale de l'œuvre apparaît comme surface et matière que l'auteur travaille des toiles de Mark Rothko. Dans la perspective, son écriture n'échappe pas à un traitement pictural. Par moment, les lignes du texte deviennent des inscriptions placées dans le fond du tableau. Le tableau devient un aliment de la création scripturale. La perspective offerte par la peinture pourrait s'appréhender comme un stimulant esthétique qui participe de la fécondité du fragmentaire chez l'auteur. À la page 152 du texte, le regard du personnage Gustave Meyer est attiré vers l'image d'un tableau du jeune Rothko : « *Meyer en conclut que Rothko l'obsédait désormais au-delà du raisonnable* ». Comme dans *À la Recherche du temps perdu*⁴⁰¹ où parfois le texte « se fait par le biais de la peinture, miroir d'une réflexion esthétique »⁴⁰², avec la mort de Bergotte livrée en rapport avec le tableau de Vermeer, la rêverie provoquée par l'irruption de l'image artistique donc, le tableau contemplé intérieurement par Meyer, fait naître un assemblage de couleurs, de formes ; une écriture qui est guidée

³⁹⁹ Ibidem, p. 280.

⁴⁰⁰ <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1997-v33-n1-etudfr1084/036055ar.pdf> (op. cit).

⁴⁰¹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1913.

⁴⁰² <http://www.europe-revue.net/parutions-2006-2010/parutions-2007/litt.-peinture-.pdf> (op. cit).

en prenant langue avec l'image, entretenant avec elle une relation infinie. Il s'agit également une relation entre le personnage et le peintre. En effet, à la page 159, le personnage trouve l'occasion de créer même une plage horaire d'appréciation de Mark Rothko. En témoigne l'occurrence textuelle suivante : « *le bon moment pour apprécier l'art pour ce qu'il est et non pour ce qu'il représente (...). Son moment privilégié où il était à peu près assuré que personne n'aurait l'idée de s'interposer entre lui et les fenêtres ouvertes sur l'invisible. Seul Rothko comptait à la Tate.* ». (Page 159). Bien au-delà de cette réalité, on découvre que dans le texte se profile une impulsion qui au départ est picturale. On parle de permanence picturale chez l'auteur, précisément de la page 158 à 166 du texte. À travers ces différentes références textuelles, la lecture tabulaire du texte de Pierre Assouline implique une transgression de la fonte unitaire. En parallèle, se joue la référence à une certaine déconstruction de la narration. L'image se manifeste diversement dans le texte sous la forme de la description picturale. Au-delà de la fonction ornementale qui pourrait être le tableau assume d'autres fonctions venant en supplément du texte ou le remplace où il y'a défaillance. Surtout, il renforce le texte avec une contribution spécifique. Il joue un rôle aussi structurel, en interaction avec l'histoire, voire la narration. Comme le souligne Liliane Louvel dans l'ouverture de *L'œil du texte* :

Le texte n'est pas visible, c'est l'image qui prend le pas, à l'image du processus qui va nous occuper, puisque dans le texte visible/lisible s'ouvrira l'œil de l'image. Mais le tableau suggère une histoire, et le dialogue infini entre le tableau et la lettre, l'image et le texte, l'inspiration et la création, trouve ici l'une de ses plus belles mises en scène⁴⁰³

Dans le texte, la fusion multiforme (image et texte) fait naître un nouvel objet, dans une tension fructueuse où chacun des termes conserve sa différence. Le tableau n'est pas inséré, mais il est inclusif dans le flux de la narration. Il spatialise presque le récit ; l'espace, quant à lui, est souvent sous son emprise. Cela pourrait se justifier par les traces textuelles respectivement aux pages 158 et 159 : « *de la cathédrale St. Paul, du Millennium Bridge jusqu'à la Tate Modern, et cela de quelque point que ce fût. Pas de musée qui détienne davantage d'œuvres de Mark*

⁴⁰³ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, 1998, op. cit, p. 14.

Rothko à l'exception notable du MoMA de New York » (page 158), des « *salles consacrées à Rothko* » (page 159). De cette manière, il brouille les repères de l'espace, mieux de la lecture. Cela change les données textuelles et fait bouger les enjeux. Ce que l'auteur, si l'on peut le souligner, marque par une représentation de la représentation. En effet, on observe dans le texte une description poussée des toiles du peintre. Ainsi, la description faite à la page 160 du tableau *Black on Maroon*, une toile de 1959, pourrait faire office d'occurrence justificative :

Deux rectangles verticaux, comme deux fenêtres laissant passer un jour crayeux, se détachent au centre d'une masse sombre. Une insurmontable mélancolie s'en dégage. Seul espoir, une légère touche orangée apparaît en haut à droite dans le coin d'une fenêtre ; on pourrait croire que le soleil tente de se faufiler. Sous son pinceau la couleur a le mot juste.

L'image peut donc apparaître comme le lieu de renforcement du sens ou de sursaturation esthétique. Cela qui pourrait être une réécriture contemporaine de l'esthétique picturale du peintre. Par ce jeu de la description que l'on considère de l'Ekphrasis, l'œuvre d'art est représentée par le langage. L'horizon semblerait par moment se déplacer et présenter une transformation de la liaison littérature et peinture. Le fragmentaire participerait à une opération de surcodage. Le tableau est décrit de manière si vive que l'objet semble être sous les yeux. Il est presque animé. Aussi, chez Pierre Assouline, le battement entre image et texte deviendrait-il une source féconde. Car, de cette tension née de l'interaction qui représente un va-et-vient entre image et texte, le tableau ou l'image fonctionne comme une partie vers le tout. Le sens qui pourrait se dérober relève presque d'une « *représentation symbolique* » comme le note Guy Rosolato. À l'en croire, « *sur le plan du sens, [c'est]de la représentation symbolique, entraînant donc un changement de plan* »⁴⁰⁴. Nous sommes en face de deux modes de représentations, deux médiations dont la jonction favorise un jeu qui produit un effet de flou. En des termes de l'auteur de *l'œil du texte*, « *le jeu entre les deux ne peut que produire un effet de flou. Le lecteur doit faire l'effort de se représenter l'image décrite [...] et en déduire [sa] valeur*

⁴⁰⁴ Guy Rosolato, *Essais sur le symbolisme*, Paris, Gallimard, 1969, p. 85.

proleptique, symbolique. Bref il s'agit de repérer les enjeux de l'insertion de l'image dans le texte »⁴⁰⁵. Ainsi, la perception synthétique du tableau suggère davantage qu'une seule dynamique de la perception ou de l'interaction. De cette manière, « l'image vient rythmer, avec lui ou contre lui, dans son hétérogénéité irréductible, produisant un hybride de texte. 'Rythme' d'accompagnement, de production aussi »⁴⁰⁶. L'image devient dans le texte, non pas un simple objet de fascination, mais une occasion privilégiée d'explorer une tout autre dynamique. Ce que révèle Walter Benjamin cité par Isabelle Daunais. En effet, l'étude de l'auteur, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*⁴⁰⁷ parle de « dispositions cachées » de l'œuvre, de ses « intentions secrètes ». Dans *Golem*, même s'il semble que la dynamique tente, par la description de tableau, de sonder « les limites du langage qui plus que tout autre mode d'expression, est confronté au « fini » de sa forme »⁴⁰⁸, c'est aussi un besoin personnel pour l'auteur. Ainsi, dans son titre « quand Assouline fait parler une toile de maître » du journal *Le monde*, du 27 septembre 2007, par Robert Solé, l'auteur de *Golem* révèle, « dans un musée, je me mets souvent à côté d'un tableau et je me prends pour lui. J'observe les personnes qui passent. Un tableau regarde autant qu'on le regarde ». À la découverte de l'œuvre picturale dans le texte, un autre sens se présente. Comme le souligne Philippe Hamon :

Décrire ce n'est jamais décrire le réel, c'est faire la preuve de son savoir-faire rhétorique, la preuve de sa connaissance des modèles livresques, où les officinae, les florilèges, les polyantheae ont déjà découpé, à des fins pédagogiques, les premières listes des morceaux choisis descriptifs pris aux meilleurs auteurs de l'antiquité⁴⁰⁹

Pour lui, décrire ne passe pas à un simple ornement comme on pendrait une multitude de tableaux dans son salon. Mais, décrire devient une transformation.

⁴⁰⁵ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, 1998, op. cit, p. 85.

⁴⁰⁶ Idem, p. 87.

⁴⁰⁷ Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, « La Philosophie en effet », 1986, cité par Isabelle Daunais, La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans). *Etudes françaises*, 33 (1), 1997, op. cit, p. 98.

⁴⁰⁸ <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1997-v33-n1-etudfr1084/036055ar.pdf> (op. cit).

⁴⁰⁹ Philippe Hamon, *La description littéraire*, 1991, op. cit, p. 13.

Cette transformation est l'occupation intellectuelle. Le fragmentaire suggère donc une perception visuelle du texte. À partir de ce constat, la présence du pictural permet au scriptural d'imposer un nouveau mode du texte. Même si ces différentes descriptions découpent l'univers de la diégèse par une frontière de niveau œuvre dans l'œuvre, il est à noter que cela participe à la résurrection du genre. Le fragmentaire participe à la redynamisation de la réalité dans le tissu textuel : il « *était plutôt un appel au renouvellement, un examen des possibilités littéraires, des jeux formels narratifs brisant avec la tradition romanesque* »⁴¹⁰. Grâce à l'interaction texte/image nous découvrons que l'auteur fait entrer dans le texte le thème pictural qui lui est cher. Ainsi, nous pouvons dire qu'il fait partie de son univers mental. En ce qui concerne la présence explicite de la peinture dans le texte sous la forme d'une vision, d'une activité de création. Le constat de la présence des médias dans le tissu textuel comme repère de la fragmentation s'offre parallèlement par le jeu de l'image photographique. Parmi ces liens artistiques co-présents dans les textes, comme vecteur de la fragmentation, la photographie tient aussi une place. Les auteurs Dominique Viart et Bruno Vercier soulignent qu'« *elle enregistre le temps, fixe non des « vertiges », mais des instants* »⁴¹¹.

De même, la photographie marque un sujet de « *scrutation de la part des écrivains* »⁴¹², spécialement Philippe Claudel qui l'utilise à des fins de mise en récit. En effet, la photographie offre à l'écrivain l'occasion de forcer les limites qu'impose une certaine condensation des mots. C'est un défi du langage dans la perspective fragmentaire qui répondrait à un besoin de donner aux mots plus de mobilité. Les écrivains voient en la photographie des effets de prolongement, notamment des transformations optiques. On ne saurait de toute manière oublier que le parallèle entre texte et photographie a été proposé. Dite « *écriture de la lumière* », la photographie a été adoptée comme instrument de révélation potentiel

⁴¹⁰ Gervais Bertrand, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Études Littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999, p. 60.

⁴¹¹ Dominique Viart et Al, *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations*, op. cit, p. 281.

⁴¹² <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1997-v33-n1-etudfr1084/036055ar.pdf> (op. cit).

que « *l'art photographique est un art littéraire* »⁴¹³. La photographie ne cesse de représenter la société. Particulièrement, l'image photographique stimule l'imagination en accompagnant le texte. Elle est donc utilisée comme « *illustration ou portrait* »⁴¹⁴. L'art photographique reste un outil de reproduction fidèle. En effet, en littérature, il participe souvent à la mise en relief du référent. Nombre d'auteurs utilisent l'apport de cet art, par exemple le roman-photo *Suzanne et Louise* (1980) de Hervé Guibert qui favorise des relents autobiographiques. On comprend aisément que les liens entre littérature et photographie existent depuis bien longtemps. Cette donne participe en même temps du brouillage des frontières du genre romanesque. Dans la sphère contemporaine, l'apport photographique pourrait se situer à un niveau où le rôle fondamental de l'image serait « *articulé sur les fonctions du 'faire'* »⁴¹⁵. Comme susmentionné, l'image devient un déclencheur du récit. Dans cette perspective, les deux fonctionnements évoqués par l'auteure de *l'œil du texte* semblent répondre au jeu d'interaction (photographie/roman) présenté dans l'œuvre *l'Enquête*. En effet, « *fonctionnant sur le modèle de l'engendrement, la génération du récit peut proposer plusieurs rôles à l'image : un rôle narratif lorsque l'image est l'action, un rôle actantiel lorsque l'image est le moteur de l'action, l'enjeu principal* »⁴¹⁶. L'image photographique s'appréhende dans ce double fonctionnement chez Philippe Claudel. Dans le texte, en même temps que se tissent les lignes du texte, l'hybridité se multiplie et constitue un brouillage des frontières du roman. La photographie nourrit les usages fragmentaires. Ainsi, le médium photographique et le médium littéraire sont bien couplés dans une perspective fragmentaire chez l'auteur. La présence ou la prédominance des effets photographiques prennent une importance singulière. « *L'image photographique passe du mode spatial qui lui est traditionnellement attribué, à un autre mode* »⁴¹⁷.

⁴¹³ Pierre Marc Orlan, *Ecrits sur la photographie*, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique » 2011, p. 81.

⁴¹⁴ Nicolas Dewez et Al, *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nouvelle série, n°2, « Iconographies de l'écrivain », mai 2009, <http://www.interferenceslitteraires.be/nr2> (article consulté le 23 Janvier 2021 à 17h15).

⁴¹⁵ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, 1998, op. cit, p. 170.

⁴¹⁶ Idem, p. 170.

⁴¹⁷ <https://repositorio-aberto.up.pt> (consulté le 02 Novembre 2020 à 04h54).

De fait, on assiste à une véritable discursivité de l'image. Cela génère « *une image-récit* »⁴¹⁸. Elle s'inscrit dans un espace nouveau qui se crée et qui signale un langage, une autre façon de dire le réel. Dans *l'enquête*, on retrouve plusieurs références photographiques qui se rattachent à la photographie du vieil homme, *le Responsable*. Elles sont donc identifiables à l'échelle du texte. L'image mentionnée est toujours citée : « *sur le mur du fond, un portrait photographique représentait un vieil homme à moustache [...]. On était loin de la décoration et du confort d'un palace* » (page 39 à 40). L'importance accordée au portrait est assez grande, même sur « *un porte-clés orné de la photographie d'un vieillard à moustache* » (page 88), « *et peut donner lieu à de multiples interprétations et moduler* »⁴¹⁹ le récit, en raison du nombre de ses traces accordées dans le tissu textuel. On pourrait remarquer à la page 116 de l'œuvre une description faite du gigantesque portrait photographique du vieil homme. Un effet fragmentaire se montre par l'entremise de cette description. En effet, l'examen attentif que fait *l'Enquêteur* de l'image représente une scène éminemment photographiée qui ponctue la tension entre texte et image dans le roman. À preuve, l'échantillon textuel suivant : « *L'Enquêteur l'examina plus attentivement. Le sourire du vieillard était direct, profond et franc. Ce n'était pas un sourire fabriqué mais celui d'un être qui aime son prochain, le connaît et le contemple avec bienveillance et humanité* ». On observe que la référence photographique, méthodiquement ponctuelle, prend place rapidement à l'intérieur du flux narratif. De cette observation, apparemment banale de la part du personnage qui suscite une description, on découvre que l'image photographique imprime au texte une certaine structure narrative. Cette réalité apparaît continuellement dans le texte, précisément à la page 214 où l'œil de *l'Enquêteur* fonctionne en tant qu'un appareil photographique permettant de mettre en exergue une construction photographique :

Un élément tout de même sauta aux yeux de l'Enquêteur, c'était l'immense portrait du Vieillard-visage, vêtements et pose identiques aux photographies du porte-clés, de la chambre d'hôtel, du bureau du

⁴¹⁸ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, 1998, op. cit, p. 170.

⁴¹⁹ http://www.revue-textimage.com/10_cinesthetique/riva.pdf (consulté le 20 Mai 2020 à 22h30).

Responsable. [...] L'Enquêteur (...) ne parvenait pas à se détacher du sourire du Vieillard, de ses paupières qui tombaient selon des courbes identiques à celle de sa moustache, de la lumière (...) – qui brûlait dans ses yeux, de ses mains tavelées, ridées, striées de fissures

De cette description faite de l'image, le romancier propose une vision extrêmement détaillée du *Responsable*. L'attention classique accordée à l'image s'efface pour laisser place au texte. L'image naît ou prend forme à partir du texte et ne peut se comprendre pleinement que par lui. On peut dire que l'image crée un micro-récit dans le récit. La présence de ces scènes photographiques et les descriptions qui s'y rattachent sont « *clairement embrayées sur la narration et les deux deviennent indissociables* », comme le mentionne Liliane Louvel à la page 170 de *l'œil du texte*. Les médias pourraient, par leur présence dans le tissu textuel, apparaître comme des signes de sociabilité au-delà des réalités technologiques qu'ils représentent. Ainsi, Michel Collomb souligne la présence d'une écriture fragmentaire-intermédiaire dont :

L'objectif consiste à représenter la réalité depuis les outils, les canaux, les cadres qui en constituent les modèles immédiats, lui impulsent ses formes et ses rythmes-des flux ou des ondes ou des battements de société qui échappent au suivi narratif, au composé de fiction, au fractionnement de la représentation⁴²⁰

L'hétérogénéité de notre univers, particulièrement l'univers médiatique, favorise ou offre des possibilités à la littérature de renouveler chaque fois l'ordre du discours et sa fonction. Comme un champ de fouille, le fragmentaire ne cesse d'offrir une expérience du mouvement. Maryse Roussel-Meyer soutient que : « *le choix de la composition en fragments produit de la vitesse : le lecteur n'a aucune possibilité de s'habituer à un registre : déjà, le récit bifurque et change de ton comme le langage qui réinvente le monde décrit* »⁴²¹. En définitive, le fragmentaire est un art de l'ouverture avec des possibilités infinies qui permettent aux textes de relier

⁴²⁰ Michel Collomb, *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, op. cit, p. 31.

⁴²¹ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 307.

souvent les confins de *l'intertextualité*⁴²². C'est d'ailleurs ce qui fait du fragmentaire une écriture de la collection et de la combinaison de tout genre.

II/ JEU D'OUVERTURE ET DE COMBINAISON PAR LES RÉFÉRENCES LANGAGIÈRES, CULTURELLES, GENRES ET SOUS GENRES

Marqué par des actions comme « *ciseler* », « *aérer* », « *collectionner* » et « *combinaison* », le fragmentaire s'appréhende ainsi par des gestes sacrificiels et modernes⁴²³. À travers ce pan analytique, il convient de montrer que le fragmentaire s'offre par une stratégie de la « *collection et de la combinaison* ». Surtout, la stratégie trouve sa jubilation dans le plaisir d'accumulation et d'assemblage de plusieurs éléments sur un même support. Le fragmentaire prend en compte l'existence de genres dits « *mineurs* » dans la réalisation de la fiction romanesque. Ainsi, on a la présence du roman policier et du mythe dans la prose romanesque. La présence des genres dans le roman favorise une pratique « *intergénérique* ». De la pratique, on peut observer une lecture fragmentaire du texte. Dans la réalisation du texte, on découvre des références langagières et culturelles. Comme pour suivre les propos de Michel Collomb :

Autres temps, autres postures, nouveaux glissements : ni frontale, ni latérale, la représentation de la société relève davantage aujourd'hui d'une approche prismatique. Le référent social traverse des romans qui ne plus à le composer sous forme de tableaux, mais le laissent circuler dans son animation hétéroclite-un référent social sans société de référence, en quelque sorte. Objets, situations, lieux, mais aussi discours, parlures, signes et sigles constituent des instantanés de civilisation qui se superposent, interfèrent, se télescopent, dans des romans multipliant à l'identique les dénivelés narratifs⁴²⁴.

Par ces références langagières et culturelles, les écrivains tentent de saisir in vivo les mutations culturelles les plus significatives de notre tournant de siècle et, bien au-delà.

⁴²² Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité (Mémoire de la littérature)*, Paris, Nathan/HER, 2001.

⁴²³ Françoise Susini-Anastopoulos, *Écriture fragmentaire : Définition et enjeux*, 1997, op.cit, p. 103.

⁴²⁴ Michel Collomb, *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, 2005, op. cit, p. 25-26.

II.1/ Les jeux des genres et sous genres, policier et du mythe.

La fragmentation passe par la présence de certains genres dans le tissu textuel support. Considéré comme genre *de la littérature de masse ou paralittéraire*⁴²⁵, le roman policier est manifestement présent dans le texte romanesque français codifié. Les modalités fonctionnelles du genre policier et du mythe sont d'une grande utilité. Elles favorisent des jeux du déchiffrement ou de l'enlèvement, un processus de l'initiation et un jeu du labyrinthe. Ces modalités favorisent une fragmentation du texte et permettent de révéler que la fragmentation s'observe par un détour.

L'Enquête de Philippe Claudel semble s'inscrire implicitement dans une transgression de l'homogénéité du roman codifié par la présence d'éléments hétérogènes comme « *une série de règles appartenant au genre policier* »⁴²⁶. Cette pratique de l'hétérogénéité témoigne d'une fragmentation du tissu textuel. La fragmentation apparaît en tant que pratique opérante et stimulante « qui invite à interroger des pratiques littéraires qui recourent au mélange, à l'hybridation, à l'assemblage »⁴²⁷. Bien plus, elle pourrait être composée « *d'éléments hétéroclites, divers et variés, de nature ou d'origine différente* »⁴²⁸. À cet effet, Maryse Roussel-Meyer annonce que :

Ces [...] écrivains construisent un univers sémantiquement instable, conçoivent l'œuvre comme ondoyante et hospitalière, à la recherche d'une forme susceptible de restituer souplement et plaisamment les délices d'un art caché, à partir d'une esthétique du fragment doublement subversif, à la fois dans son hétérogénéité même, et parce qu'il participe à une contestation de la classique unité⁴²⁹

Ce qui modifie les codes et la structure même du récit. Le roman, s'ouvrant à d'autres territoires, sort de ses schémas conventionnels et entre dans la contemporanéité marquée par des thématiques comme le héros, la mort, la

⁴²⁵ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 10.

⁴²⁶ <https://journals.openedition.org/etudesromanes/5038?lang=it> (consulté le 12 Janvier 2021 à 13h45).

⁴²⁷ <https://journals.openedition.org/etudesromanes/5038?lang=it> (op. cit).

⁴²⁸ Idem.

⁴²⁹ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 308.

conscience critique, l'interrogation sur l'identité. Ce sont autant de thèmes employés régulièrement par le roman noir. Le fragmentaire déjoue et transgresse les frontières entre les genres établis. Cela classerait l'œuvre de Philippe Claudel dans la classe des romans qui s'appuient sur des schémas génériques propres au roman policier, surtout ceux du roman noir. Inscrit dans la perspective fragmentaire, l'œuvre pourrait se lire sur des objectifs de création littéraire libre et expérimentale. Ce qui la signale dans une tendance scripturaire dépassant le cadre des formes canoniques du roman. Le texte se caractérise par une ouverture ou une perméabilité. On observe une forme autre d'où *le roman noir* qui semble affecter le discours et la forme de la narration. Le texte partage les règles et caractéristiques d'un même univers noir défini une constante thématique : les suicides. Le texte combine et alterne thème et procédés se rapportant à ce type : le roman noir. En effet, le roman noir se nourrissant de plusieurs possibilités de la vie réelle ; le texte reflète la vie réelle : *les suicides*. Un thème représentatif d'une certaine utilisation des codes du genre policier au service d'une enquête dans le texte. Même si le texte n'est pas un roman policier, il est profondément marqué par la manière d'aborder la question des *suicides* comme dans le roman noir. Dans le texte claudélien, le récit prend en compte l'arrivée de *l'Enquêteur* pour rechercher les causes de l'épidémie *des suicides* qui frappe *l'Entreprise* depuis quelques mois. Le lecteur suit presque une enquête de ce dernier à travers des lieux. Malheureusement, on ne découvre pas totalement d'inspection de lieux, de recherche de témoins et d'interrogation de suspects. Le lecteur pourrait donc finir par découvrir la vérité de l'affaire autour de l'égarement de *l'Enquêteur* qui lui-même subit une autre enquête par un autre personnage : *le Policier*. Ce n'est que plus tard qu'il se rendra compte que la procédure mise en place imite celle de polars. L'ambiance est aussi d'un *noir*⁴³⁰ authentique : *l'Enquêteur* dans ce projet s'accorde parfaitement au dérèglement qui devenait son essence. Pour rendre plus explicite cette part argumentative, les propos de Yves Reuter semblent opportuns. L'auteur souligne en effet dans *Le Roman policier* que le roman noir est essentiellement marqué par un traitement

⁴³⁰ Nous nous référons au roman noir.

incessant d'une thématique : Thanatos, la pulsion de la mort. Selon lui, « *le roman noir rappelle aussi le négatif de la société et celui que nous portons en nous, la mort qui nous accompagne et à laquelle nous n'échapperons pas* »⁴³¹. Comme signifié, la thématique des suicides dans *l'Entreprise* endroit où l'enquête se déroulera, faufile entre les lignes du texte. Ce que signale le personnage à la page 56 par « *je viens pour faire une Enquête dans l'Entreprise* ». Mieux, le personnage de *l'Enquêteur* est progressivement construit sous un angle négatif : un personnage « *découragé* », « *déboussolé* », installé dans un jeu du « *déséquilibré* ». Ce dernier a même oublié sa raison d'être : « *un être isolé* » (page 81). Les germes de la mort sont présents en lui. Il aurait aimé ne plus exister. Cette réflexion, à en croire Isabelle Bleton, « *n'est jamais étrangère au roman noir qui d'une certaine façon l'aborde toujours de façon indirecte* »⁴³². Toutefois, la réflexion est plus explicite et est mise en texte. Un examen de la conscience du protagoniste est fait, pouvant se justifier par divers échantillons textuels. À la page 60, on peut lire : « *je peux tout vous confier, reprit l'Enquêteur : figurez-vous que je n'y comprends rien. J'ai l'impression de vivre une sorte de cauchemar* ». De même, la trace textuelle : « *je suis censé être l'Enquêteur, mais ne suis-je pas moi-même au centre d'une autre Enquête, qui me dépasse considérablement et dont les enjeux sont bien plus cruciaux que celle j'ai à mener ?* » (page 197). Dans le texte, ces quelques références textuelles participent à la narration. Surtout, elles engendrent des pauses introspectives et permettent au personnage de penser, d'analyser et de comprendre sa situation. En même temps qu'elles nourrissent la réflexion sur la conscience et la culpabilité du protagoniste, « *elles ont un impact sur le profil générique* »⁴³³ du texte. On découvre manifestement dans le texte que la perspective interactive du roman noir et du genre romanesque conduit le récit dans des directions inattendues. Au-delà des traces textuelles prospectives de l'histoire de *l'Enquêteur* autour des suicides dans *l'Entreprise*, Philippe Claudel nous invite à interroger les frontières

⁴³¹ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Nathan, Coll « 128 », 1997, p. 104.

⁴³² Isabelle Bleton, « Pratiques de l'hétérogénéité dans l'œuvre policière de Mempo Giardinelli », *Cahiers d'études romanes*, 31/2015, <http://journals.openedition.org/etudesromanes/5038>, p. 131. (article consulté le 10 Mai 2021 à 7h30).

⁴³³ Idem.

du roman dans la littérature. Dans son texte, la frontière du roman semble disparaître avec la présence du roman noir. Une littérature ouverte semble être revendiquée. Cela nécessite un lecteur ouvert dans ses acquis. Par cette dimension hétérogène, le fragmentaire « décodifie » le genre romanesque. Face à ces intrusions introspectives, le lecteur est invité à sortir du territoire connu du roman, et à se retrouver dans d'autres territoires. Un jeu de déchiffrement se met en place. Le jeu du déchiffrement est l'une des modalités fonctionnelles du roman policier. Il favorise une lecture fragmentaire du texte. Il se présente par le truchement de la lecture que peut faire le lecteur. Le romancier crée un partenariat évidemment avec le lecteur. Toutefois, comme dans un roman policier, l'intrigue est conçue de telle manière que le lecteur soit mis hors d'état de deviner. À travers la fragmentation de la lecture, le romancier essaie de créer un jeu pur. Une sorte d'interdiction de deviner les contours du récit. Un déchiffrement constant se révèle puisque l'essentiel est moins une découverte d'une trame romanesque que d'une confusion chez le lecteur. Le texte, dans ces cas, libère chez le lecteur une part égale de chances pour la résolution du problème des suicides. Ce nouveau texte « policier » modifie, non seulement, la manière d'écrire le roman en tant que tel, mais également l'acte de lecture par le jeu du déchiffrement. La fragmentation devient un processus de « fabrication » du texte où l'ordre est restitué dans une situation marquée par le chaos. Cette fabrication ou redynamisation du texte passe par la présence du mythe.

Parallèlement inscrit dans le roman, le mythe s'offre dans le jeu d'ouverture et de la combinaison. Surtout, il s'infiltré par ces modalités fonctionnelles propres tels le processus de l'initiation et le jeu de la projection. Le mythe offre donc un attrait apparemment irrésistible pour un certain nombre d'auteurs dans le corpus (Philippe Claudel et Pierre Assouline). Chez ces auteurs, on discerne les traces du genre fabuleux. Si le texte du second auteur trouve une combinaison avec le mythe du golem, le premier, quant à lui, est marqué par celui du Minotaure. En effet, « *l'intérêt pour les mythes n'est pas nouveau* »⁴³⁴ dans la littérature, comme soulignés par Frédéric Monneyron et Joel Thomas. Toutefois, dans notre cas, la

⁴³⁴ Frédéric Monneyron et Al, *Mythes et Littérature*, Paris, P.U.F, 2019, 3^{ème} édition, p. 35.

particularité relève du fragmentaire. Maryse Roussel-Meyer précise que « *le choix du fragmentaire dans le roman se conçoit comme une force de désintégration du genre* »⁴³⁵. Dès lors, la présence du mythe dans les romans des auteurs marque la particularité de désintégration qui souligne la créativité de combinaison. Sinon de la présence du mythe dans la littérature, on ne saurait oublier les relations qu'entretiennent mythe et littérature. La représentation d'un environnement emprunte du mythe dans la littérature n'est évidemment pas un fait nouveau. Aussi l'utilisation du mythe à des fins de technique narrative n'est-elle pas essentiellement contemporaine. Toutefois, l'enjeu est d'une importance vu qu'il s'agit, avec l'aide des mythes, de mieux lire la littérature et par la réactualisation du mythe dans la littérature de faire vivre et de perpétuer en renouvelant sans cesse le mythe. En témoignent les mythes dans ce passage : Œdipe, Faust, Don Juan, Orphée, Ulysse, etc. L'œuvre littéraire en abordant le mythe, le réécrit pour lui donner une dimension nouvelle, en lien avec l'époque, avec un contexte spécifique. Pour Claude Cavallero, « *par l'évocation du mythe, l'imaginaire prend une fonction structurante inédite [...] le roman, en forme de quête inachevée, puise ainsi sa signification dans un rapport suggéré entre l'histoire narrée et la part du mythe qu'elle exemplifie* »⁴³⁶. Bien qu'il soit utilisé à des fins de désintégration du genre romanesque dans la perspective fragmentaire, il répondrait à des dimensions nouvelles dans l'ère contemporaine. L'œuvre « opère une coupure fondamentale : de récit collectif et oral, le mythe devient l'objet d'un récit écrit et individuel. Le mythe littéraire n'est plus un récit auquel *on croit*, mais un récit pour s'interroger »⁴³⁷. Cette observation se centre sur l'écriture des romanciers susmentionnés et souligne implicitement les parallèles des propos des auteurs de *Mythes et Littérature* ; « *un mythe peut être perçu à la fois dans une pérennité de sens et dans l'actualité de sa réécriture. Il peut servir en même temps à consolider une tradition et à contribuer à un travail à proprement parler révolutionnaire* »⁴³⁸.

⁴³⁵ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 12.

⁴³⁶ Claude Cavallero, *le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009, p. 152.

⁴³⁷ Frédéric Monneyron et Al, *Mythes et Littérature*, 2019, op. cit, p. 101.

⁴³⁸ Idem, p. 101.

Effectivement, la présence du mythe dans le roman des auteurs pérennise du sens et contribue à un travail à proprement parler révolutionnaire sur la forme du récit.

Dans *l'Enquête*, le dispositif narratif mis en place relèverait de paradigmes du mythe : le processus initiatique et le jeu de la projection. Ils se présentent en tant que des modalités fonctionnelles du mythe dans le texte. Dans le Dictionnaire des symboles, « *le centre qui protège le labyrinthe sera réservé à l'initié, à celui qui à travers les épreuves de l'initiation (les détours du labyrinthe), se sera montré digne d'accéder à la révélation mystérieuse* »⁴³⁹. C'est par cette initiation que l'on découvre le projet de *l'Enquêteur* : le personnage de Philippe Claudel. Comme Thésée qui part dans la ville d'Athènes, l'Enquêteur est en quelque sorte amené à réaliser un voyage initiatique dans *l'Entreprise*. Pour s'en convaincre, cet échantillon textuel extrait du corpus : « *une sorte de test d'effort, une épreuve initiatique* » (page 36). Si le premier entre dans un labyrinthe au vrai sens du terme, le second se retrouve dans une ville qui évoque par sa complexité des aspects d'enlissement et d'engourdissement, où tout était presque identique et imposait l'errance. En réalité, une projection s'aperçoit par la relation établie entre *l'Entreprise* et l'organisation urbaine de la ville où se trouve *l'Enquêteur*. Bien plus, la projection se lit sur l'ensemble de l'espace texte. À travers ce mécanisme, le mythe prend une grande place dans l'entreprise romanesque. On remarque une sorte d'intimité étroite. Ce mécanisme par lequel apparaît le mythe dans le texte favorise un impact d'irradiation. Le mythe joue autant au niveau de la structuration de l'espace de la ville que de l'intrigue romanesque. Ce sont ces différents aspects qui vont participer à l'initiation de celui-ci. Ce qui pourrait se justifier par la trace textuelle « *de tout cela se dégagait une impression d'absolue fermeture* » (page 20). Ces différentes caractéristiques du processus engendrent un processus de désorientation dans le récit. Ce qui « *marque une réelle parenté entre le processus de l'écriture et la structure du mythe, qui viennent se conforter l'un l'autre, et prendre sens autour de la notion de forme* »⁴⁴⁰. On comprend dès lors ce que nous

⁴³⁹ Jean Chevalier et Al, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 555.

⁴⁴⁰ Frédéric Monneyron et Al, *Mythes et Littérature*, 2019, op.cit, p. 95.

présente l'auteur. Il nous présente donc tous les attributs de l'arsenal du héros mythique à travers le personnage de *l'Enquêteur*. Toutefois, à la différence de Thésée, *l'Enquêteur* subit son parcours initiatique. Même s'il visite des endroits qui eux sous-tendent ces attributs, il déambule et s'appréhende par des erreurs d'itinéraire, des passages répétés avant de trouver *l'Entreprise*. Pire, comme l'indique le passage de la page 23, il avait perdu la notion du temps. Ainsi, dans son parcours, « *il fallut chaque fois tout recommencer* » (page 33). Nonobstant, cette incapacité, il est utilisé dans sa prospection comme le héros mythique, c'est-à-dire un initié qui part à la recherche de la vérité sur les suicides dans *l'Entreprise*, comme Thésée qui décide de mettre fin au massacre effectué par le Minotaure. Ce personnage de roman devient un avatar du personnage mythique de Thésée, quoique son « être » soit le contraire de Thésée, il est dans son « action », son prototype. Dans sa marche ou son parcours labyrinthique, il va tout comme Thésée, croiser des êtres les plus abominables. Dans le texte, ces figures sont marquées par la présence de *la (Géante)* (page 31) qui, elle, représenterait Médée dont le souhait est la disparition définitive de Thésée, du *(Policier)* (page 56), *(l'Assassin)* (page 58), *(le Groupe)* (page 78), *(le Garde)* (page 82), *(un Vigile)* (page 84). Ce sont des créatures qui le terrorisent. On pourrait même justifier l'action du *Vigile* (page 197) comme la rencontre du combat entre Thésée et le Minotaure. À partir de cet échantillon textuel de cette même page, on observe ce qui suit : « *Ce fut une étrange scène en vérité, que personne ne vit d'ailleurs. L'immense Vigile au front de Minotaure happant contre lui le faible Enquêteur, l'enroulant dans ses bras immenses, le tenant contre lui un long moment, l'étouffant presque* ». Ce qui jugerait de la présence du mythe dans le texte. Comme Egée (père de Thésée), *le Fondateur* ne se doute pas une seule seconde que *l'Enquêteur* soit celui qui découvrira la vérité. Encore, la bobine de fil remise par Ariane à Thésée semble être représentée à la page 199 au (XXXIII) fragment de l'œuvre, par une ligne verte parfaitement matérialisée sur le sol. En effet, la trace textuelle de la page indiquée pourrait être une justification : « *l'Enquêteur suivait la ligne verte* ». Comme Thésée qui ne devrait pas lâcher la bobine sans laquelle sortir du labyrinthe serait impossible, *l'Enquêteur* ne devrait pas s'en débarrasser. En témoigne le passage

suisant pris comme échantillon justificatif : « *Il accéléra peu à peu son allure et fixa la ligne verte comme si elle était le gage de son salut. Il se mit presque à courir, les yeux fixés sur le ruban qui figurait le fil de sa vie et de son destin, le ruban qu'il voyait comme un outil de sauvegarde* » (page 203). Une sorte de relation naît entre deux supports différents. À travers cette combinaison, le texte se montre comme un assemblage de la diégèse et la métadiégèse. Alors, il se crée dans celui-ci de multiples bifurcations et croisements entre mythe et texte romanesque. La fragmentation libère les frontières du genre romanesque tout en permettant à l'auteur, à travers le mythe, de questionner les suicides dans l'entreprise en générale. La combinaison du texte et du mythe ouvre la voie à certaines valeurs de la communauté. Le fragmentaire permet d'examiner ce qui la fonde. Comme pour souligner que « *le roman en tant que genre n'a jamais délaissé le portrait de société ni renoncé, [...] à toute mise en résonance sociale* »⁴⁴¹. Ainsi, il semblerait que la forme soit au service du fond.

De cette combinaison qui prend en compte la désintégration du genre romanesque par le mythe, on pourrait observer la virtuosité de l'exercice fragmentaire également chez Pierre Assouline. Surtout, le jeu de l'ouverture et de la combinaison s'offre par la présence d'une « *très ancienne tradition hébraïque, qui s'est formée dans les communautés juives médiévales d'Europe orientale* »⁴⁴² : le golem dans le texte *Golem*. Un intérêt particulier pour la figure du golem se montre dans le texte. Ce qui participe de la désintégration du genre romanesque. En effet, les traces du mythe apparaissent à partir de la forme artificielle du personnage de Gustave Meyer dans le texte. Comme le golem dans son sens moderne « *être artificiel à forme humaine, animé par un texte biblique fixé sur son front* » (Le Robert) le personnage, après une opération chirurgicale par son ami le professeur Klapman du Grand Hôpital de Paris, se présente en tant qu'une créature salvatrice, mais dangereuse, elle est devenue plus forte que son créateur. Ainsi, Gustave Meyer s'offre comme le prototype indiqué. Ce que pourrait indiquer la trace textuelle suivante : « *après avoir emprunté une dizaine de pistes, il se résolut à une évidence,*

⁴⁴¹ Michel Collomb, *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, 2005, op. cit, p. 25.

⁴⁴² <http://mdmondes.free.fr/encyclopedie/fiches/annexgol.htm>. (consulté le 23 Juin 2020 à 09h15).

toutes ses lectures ramenaient au même point : la légende du Golem. À ce mythe qui a dominé l'imaginaire occidental et ne cesse d'interroger l'humain en l'homme » (page 110). Cet aspect du personnage permet de situer l'ensemble du texte aux contours du mythe. Le mythe est, certes, évoqué, mais aussi thématisé dans le récit. Au besoin, les pages 110 à 112 pourraient servir d'exemples. L'auteur ne manque pas de donner un long commentaire sur l'historicité de la création du golem. Partant, il revisite la genèse de la créature, allant des traces bibliques, à l'instar du Psaume 139 v 16, jusqu'à « l'opération magique attribuée le plus souvent au grand rabbin kabbaliste Rabbi Low de Prague »⁴⁴³ pour s'orienter vers *Der Golem* de Gustav Meyrink et *El Golem* de Jorge Louis Borges. Dès lors, on comprend que le traitement bien différent du sujet mythique intéresse au-delà des frontières et des époques. La reprise du mythe du golem est ici beaucoup plus moderne puisqu'il est réactualisé⁴⁴⁴. La version de la figure du golem chez Pierre Assouline relèverait d'une mise en relief de la question du transhumanisme, de ses « dessous scientifiques, économiques et idéologiques » (page 181). Le fragmentaire permet, à travers le jeu de l'ouverture et de la combinaison, de tisser une chaîne de réflexion autour de la question. C'est ce que nous tenterons de présenter comme un enjeu du fragmentaire. Ainsi, nous avons souligné que le motif du personnage présenté dans le texte est lié au mythe du golem. Et, de la reprise de la légende pragoise de la créature façonnée par le Rabbi Low grâce à une formule magique, douée d'une force surhumaine, Gustav Meyer faisait l'objet d'une telle pratique. Dans son cerveau, on a implanté une électrode dans une zone saine. Pour illustrer cet aspect, nous utilisons l'indication textuelle de la page 102 de l'œuvre :

À son insu, en l'opérant pour traiter son épilepsie, il avait également implanté une électrode dans une zone saine ; le chirurgien avait non seulement augmenté sa capacité de mémoire, comme un vulgaire disque

⁴⁴³ <http://cahiersducelec.univ-st-etienne.fr> (consulté le 23 Juin 2020 à 07h30).

⁴⁴⁴ Nous utilisons l'expression pour signaler l'existence de certaines œuvres en rapport avec la légende le Golem. Entre autres, on pourrait citer Gustav Meyrink, *Le Golem*, trad. (avec préface) de J. Pierre Lefebvre, Paris, GF Flammarion, 2003. Aussi, *Le Golem* de l'auteur a été publié en 1915. Un roman bien étrange, divisé en vingt chapitres.

dur d'ordinateur, mais aussi accru sa capacité de traitement des informations

On découvre par l'occurrence textuelle que c'est au plus profond de son laboratoire que le professeur Klapman a façonné la nouvelle créature de Gustav Meyer comme un golem. De fait, on pourrait constater que l'intérêt de son action glisse vers une intelligence qui dépasserait les capacités humaines ; une intelligence qui tend à « robotiser » l'homme. De plus, cette dynamique mythique emporte dans la narration qui se présente sous les espèces des perturbations dont souffrait Gustave Meyer. Bien plus, à l'échelle du texte, elle conduit dans une fouille permanente sur la généalogie des golems. C'est d'ailleurs ce que ne manque pas de faire le personnage qui prend la mesure du chemin parcouru pour retrouver son autre famille. Le texte est totalement ouvert à la dynamique du mythe, surtout il est déroutant des tribulations de Gustav Meyer de Paris à l'ancienne Europe. C'est ce qui joue manifestement sur l'espace et le temps. Toutefois, cette perspective est porteuse de sens. Elle ouvre le thème de la recherche de soi de son passé, de son identité. De plus le golem, c'est le monstre auquel le moi du personnage s'identifie dans ses moments de crise. Ainsi, nous choisissons les traces textuelles suivantes pour illustrer notre propos : « *perturbé comme il l'était (...), il jugea que c'était assez pour sa carcasse d'homme, fût-elle monstrueuse* » (page 122), « *désormais, il en savait beaucoup plus sur la créature de Prague (...) comme lui, il marchait dans la ville la nuit* » (page 122). On peut remarquer dans le texte une concomitance entre le golem et la vie du personnage. En effet, le texte pourrait se lire dans cette dynamique mythico-textuelle comme une métaphore⁴⁴⁵ d'un passé caché et perdu. Comme nous l'avons souligné, Gustav Meyer part à la recherche d'une vérité. Une

⁴⁴⁵ Nous mentionnons le procédé à titre indicatif pour souligner que le texte se situe au contact de la transformation occasionnée par celui-ci. La métaphore est mise au service du fragmentaire. Dans le récit, on assiste à ses manifestations. Cette figure institue la fracture de l'intrigue. Elle devient un meilleur moyen de se référer à un contexte précis d'émiettement ou de discontinuité dans le récit. La métaphore structurelle entraîne une érosion de la référentialité en faveur de l'écriture, le sens est tissé peu à peu par le texte.

recherche de la totalité de son être. Le fragmentaire ouvre donc « *un immense espace* »⁴⁴⁶ ou encore « *une marge d'indéfinissable* »⁴⁴⁷.

II.2/ Jeu d'ouverture et de combinaison par les références langagières et culturelles

Maurice Blanchot ne manque pas de souligner que « *la littérature [...] est liée au mouvement de la recherche de multiples possibilités [...]* »⁴⁴⁸. Le constat de la recherche de possibilités s'offre également par une présence manifeste de différents parlers et d'éléments culturels diversifiés sur le territoire romanesque. Le texte romanesque s'organiserait dans des contextes d'interaction de parlers qu'ils s'agissent d'un mélange de niveaux de langue et de langues qui se juxtaposent. Il est intéressant de se pencher sur ces faits comme jeu d'ouverture et de combinaison dans le roman. Cela relèverait d'une pertinence fragmentaire. De fait, « *l'écriture fragmentaire est une écriture plurielle, une écriture dans laquelle 'tout est possible' comme une nécessité pour dégager un espace de langage en tant qu'esthétique correspondant à un temps autre* »⁴⁴⁹ où l'expression de l'identité ne relève pas d'un seul parler social, mais de rendre compte d'une volonté novatrice et créatrice, surtout de la diversité langagière. Ce qui montre manifestement la diversité des communautés dans une interaction des incessants déplacements migratoires. On pourrait situer le phénomène aux contours de l'affiliation historique de certains groupes avec leur proximité à d'autres. Le choix de l'hybridité⁴⁵⁰ langagière et linguistique serait en fait stratégique. La stratégie prend la forme transgressive à l'intégration d'autres langages et langues. Selon Edouard Glissant, l'écrivain écrit désormais en présence de toutes les langues du monde : « *ce qui caractérise notre*

⁴⁴⁶ Alain Montandon, *Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 19.

⁴⁴⁷ Idem, p. 20.

⁴⁴⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, 1969, op. cit, p. 389.

⁴⁴⁹ Damien Bédé et Al, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 10.

⁴⁵⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1987, op. cit, p. 178. Pour le critique, c'est un système de fusion des langages, littérairement organisé. Un système qui a pour objet d'éclairer un langage à l'aide d'un autre, de modeler une image vivante d'un autre langage. Un système tantôt implicite (ou organique), tantôt revendiqué par l'écrivain dans un effort conscient de subvertir « *tordre* » des discours, l'hybridité, comme le carnavalesque et la polyglossie.

temps, c'est ce que j'appelle l'imaginaire des langues, c'est-à-dire la présence à toutes les langues du monde »⁴⁵¹. Dans le contexte d'analyse qui est le nôtre, cette pratique s'offre en tant que pratique textuelle relevant du fragmentaire. Le texte romanesque s'appréhende dans des irrégularités langagières. Il se lit dans une dynamique multidirectionnelle. On observe une « variation interne, qui fait se juxtaposer, se succéder ou se confronter plus d'une langue et langage dans un même texte »⁴⁵². Cela est aussi la conséquence d'un monde où règne le chaos. En effet, « *notre monde moderne où règnent en permanence le chaos, engendre de nouvelles exigences identitaires qui se ressentent dans les créations littéraires et artistiques* »⁴⁵³. Même si l'on découvre ce paramètre aux contours de la fragmentation dans notre corpus, encore dans l'ère contemporaine, le fait, il faut le signaler, a bien existé et fait du chemin, et continuera sûrement. Loin de le présenter sous un angle diachronique, il s'est souvent inscrit dans le roman. Selon les termes bakhtiniens,

Ainsi apparaissent les embryons de la prose romanesque dans un monde plurilingue et polyphonique, à l'époque hellénistique, dans la Rome impériale et au cours de la désintégration et de la chute de la centralisation idéologique de l'Église médiévale. De même, dans les temps nouveaux, la floraison du roman est toujours relatée à la décomposition des systèmes verbaux idéologiques stables et, en contrepois, au renforcement et à l'intentionnalisation du plurilinguisme tant dans les limites du dialecte littéraire lui-même, que hors de lui⁴⁵⁴

À partir des textes de nombreux romanciers, on a pu observer cet aspect plurilinguiste généralisé. Notre constat part de plusieurs aires culturelles. Le regard vers le roman africain pourrait présenter des romanciers comme Ahmadou Kourouma qui utilise donc la langue dominante (le français), tout en la transgressant volontairement. Il y intègre sa langue, le Malinké. On assiste donc à la naissance d'un processus identitaire. Cette stratégie s'observe aussi dans la sphère française avec Patrick Chamoiseau, par exemple. L'auteur mélange le créole antillais au

⁴⁵¹ Edouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 112.

⁴⁵² <https://books.openedition.org/pum/9652?lang=es> (consulté le 05 Mars 2021 à 11h40).

⁴⁵³ Damien Bédé et Al, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 9.

⁴⁵⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1987, op. cit, p. 186.

français. Finalement, il semblerait que cet aspect répondrait à un témoignage identitaire. Par ailleurs, c'est un tiraillement pour d'autres auteurs comme Kafka. Cette situation étudiée chez Jean-Michel Prieur⁴⁵⁵ signale que l'écriture de Kafka se situe entre langues et subjectivité, à l'intersection de plusieurs langues et univers symboliques. Ce qui soumet son écriture à une impossibilité de tous les côtés. On observe une impossibilité d'écrire en allemand avec la présence manifeste du yiddish et le tchèque. Le choix de l'ouverture et de la combinaison par les références langagières et culturelles est donc stratégique. Il joue d'ailleurs de la dynamique globale de l'œuvre ou de son orientation esthétique, voire idéologique. Ce choix participe de la fragmentation du tissu textuel. On découvre une destruction du discours langagier. Cela se traduit souvent par une rupture avec le style académique, parlant de la langue française, et une interaction entre la langue française et d'autres langues nationales chez les auteurs. L'observation laisse transparaître une transgression volontairement admise par les romanciers. Cette façon de faire serait pour eux le moment de situer l'interaction qui pourrait exister dans l'ère actuelle. À en croire Edouard Glissant, « *aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues*⁴⁵⁶. C'est ce qui justifie l'écriture de Jean-Philippe Toussaint.

C'est autour d'une réalité langagière interactive que s'est construite une part de l'œuvre romanesque, *Fuir*. Dans le roman, ce motif a nourri le discours langagier du texte. Jean-Philippe Toussaint rompt avec le spectre de l'homogénéité langagière, s'agissant de la langue française pour déployer son écriture dans une tout autre direction. Par moment, à défaut d'écrire dans sa langue nationale, l'auteur inscrit des langues comme actants de la communication dans le texte. Ce faisant, l'anglais est souvent pris en compte. La matérialisation de cette présence d'une

⁴⁵⁵ Jean-Michel Prieur, « Kafka : entre langues et subjectivité », *Revue Sud/Nord*, 13 : 121-142, cité par Alain Joseph Sissao, « La question du métissage dans l'écriture du roman burkinabè contemporain », *Cahiers d'études africaines*, 2001, p. 163-164, <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/121>. (article consulté le 05 Février 2021 à 7h45).

⁴⁵⁶ Edouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, 1996, op. cit, p. 112.

langue autre que le français pourrait s'illustrer par différents échantillons textuels, entre autres, *present for you*, (page 12), *For you* (page 18), *Understand*, (page 18), *No* (page 18), *Understand ?*, *No. Very...expensive* (page 18), *Don't fuck that*, (page 84), *Play bowling ?* (page 95), *Money ?* (page 125). Il s'opère une destruction de la langue française, voire une déstructuration langagière. Il exécute un travail très discret sur la langue française. On découvre un processus d'intégration. La langue française fléchie sous d'autres mots. Cette alternance du code langagier se poursuit également avec des mots italiens. La présence de mots italiens peut se montrer par les traces textuelles suivantes : *mi dispiace...al completo* (page 141), *ma in...in agosto* (page 141), *è piena...capice* (page 141), *per il...sacramento* (page 146), *e la...la stracciatella ?* (page 159), *C'è qualcuno ?* (page 165). L'observation faite sur la langue française dans le texte porte à croire que l'auteur intègre de cette manière les mots « autres » avec une intention précise : libérer son texte à une créativité interactive. Cette créativité se justifie par la relation sujet/ société/ langue. Pour Houdebine Anne Marie, « *la diversité langagière symbolise la diversité des communautés et des sujets* »⁴⁵⁷.

Cette stratégie, qui est une justification de la diversité des communautés et en même temps une stratégie de destruction de l'homogénéité langagière, s'observe aussi chez Pierre Assouline par la présence de mots allemands et anglais. Cela impose à lire son texte par la même singularité. Ce qui pourrait être pris comme fantaisie s'annonce déjà bien en tant que création et atteint le degré d'originalité fragmentaire. Cela fait remarquer amplement un critère de l'hybridité, presque déconcertante de son texte. On observe une tension dans le texte. À cet effet, « *l'écriture apparaît alors comme un espace de tension et de rencontre entre des langues différentes, espace à l'intérieur duquel l'écrivain va trouver 'sa langue', sa ligne propre unique, d'invention et de création* »⁴⁵⁸. L'œuvre d'art apparaît comme une sorte de genre englobant, le résultat d'un mélange. Son texte devient

⁴⁵⁷ Anne Marie Houdebine, *La diversité langagière des êtres humains*, in *Languages*, de la cellule à l'homme, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 163.

⁴⁵⁸ Jean-Michel Prieur et Al, « *Langues en contact, théorie du sujet et écriture* », *Traverses* (« *Langages et cultures* »), 1999, p. 24-33.

« un noyau de relations desdites langues dans lesquelles il écrit »⁴⁵⁹. La liste des mots utilisés en allemand ne se veut pas exhaustive : *Hier ist kein warum* (page 41), *judenrein* (page 97), *KuK*, ou *k. und k...kaiserlich und koniglich* (page 212), tout comme ceux utilisés en anglais : *free fight* (page 142), *I'm a...animal !* (page 157), *Elephant Man* (page 157), *Mrs...indeed* (page 173), *black dog*, (page 180), *Words, words, words !* (page 193). Toutes ces marques textuelles sont donc utilisées pour illustrer notre propos. Il apparaît ainsi que le style scripturaire pratiqué par l'auteur ouvre, avant tout, la voie aux emprunts, donc aux différentes cultures. Nous constatons que l'écriture des romanciers oscille entre plusieurs langues nationales donc plusieurs cultures. On constate là la naissance d'un dialogue de diverses langues, de diverses sphères géographiques. Ces éléments chargés de l'histoire culturelle de chaque pays se côtoient et se confondent. Parallèlement, les écrivains n'échappent pas aux influences universelles. Leurs œuvres attestent d'une grande originalité au niveau de l'écriture, notamment du jeu de l'ouverture et de la combinaison sur les langues et des cultures.

Dans la même dynamique, les textes s'offrent sous un autre angle. Les auteurs semblent bien procéder d'une créativité en toute liberté qui invite le lecteur à entrer dans un jeu. Ils déconstruisent la langue française par l'entremêlement de formes à focalisations multiples. Il s'agit des langages, trivial, argotique, de rue et de la néologie. On observe un dérèglement de la langue française au détriment du langage conventionnel. Cela est diversement réparti entre les textes. Manifestement, le fait du trivial est représenté chez Jean Echenoz et Pierre Assouline. Le lecteur est, aussi, pris au rebours de ses habitudes du fait de la présence de quelques mots triviaux. Ce que nous pouvons observer par ce petit échantillon chez le premier auteur : « *ces enculés* » (page 237), « *on a baisé* » (page 240), « *sa putain* » (page 46), « *a sauté la fille* » (page 227), « *pays de merde* » (page 197). Chez le second romancier, on pourrait observer : « *merde* » (page 86), « *putain* » (page 33), « *bordel* » (page 33), pour ne citer que ces éléments textuels. Cette créativité ou spécialisation de ce code langagier est la conséquence d'une

⁴⁵⁹ <https://docplayer.fr/55501431-Creativite-litteraire-en-tunisie.html> (op. cit).

situation actuelle de notre société. La grossièreté est la conséquence de cette situation sociale sur l'écriture. Ce qui pousse à un langage débridé.

À côté de cette réalité, on découvre une présence de néologismes dans *Golem* : « *petit-blanc-du-matin* » (page 14), « *rien-ne-me-dit-rien* » (page 15), « *queue-de-cheval* » (page 44), « *je-ne-sais-quoi* », (page 61), « *un cul-de-basse-fosse* » (page 161), « *craignant-Dieu* » (page 222), « *grand-di-ose* » (page 251). La néologie se déploie dans des mots composés. On découvre une inventivité : l'apparition de mots valises ; une impropiété volontaire, qui est une production de mots tout à fait nouveaux, « *et d'autant plus incongrus qu'ils peuvent surgir en intrus dans une série ou un syntagme qui ne les laissait pas prévoir* »⁴⁶⁰. Le lecteur bute çà et là sur ces créations lexicales et syntaxiques. En somme, ces textes présentent des interférences de diverses sortes ; ce sont des interférences linguistiques ou culturelles à côtés desquelles on peut souligner le fait d'une syntaxe inhabituelle. Ces effets esthétiques découlent de la rencontre des cultures ou des différents déplacements ; c'est le résultat de la situation de frontière que vit l'écrivain, qui par sa prise de conscience de la multiplicité choisit de créer un texte ouvert.

Les textes des auteurs semblent tournés vers plusieurs directions. Par l'ouverture et les effets de combinaison qui les animent, ils puisent dans des ressorts ou techniques autres que ceux du roman. Les auteurs inscrivent leurs textes aux croisements de la culture médiatique avec l'apport de l'ordinateur, d'internet et du téléphone. Les textes sont donc marqués par des effets visuels et sonores qui participent de la construction textuelle. Au-delà de cette réalité, ce chapitre ouvre la question des frontières du roman par des moyens intergénériques et transgénériques qui introduisent des brèches, des ruptures dans le récit. Il ressort de ce pan analytique que le fragmentaire se conçoit par un métissage dans l'écriture, un état qui actualise le jeu de l'ouverture et de la combinaison aux contours de l'universel. La valeur universelle est démontrée par la traversée du texte à partir de l'interaction entre le français, langue du discours et des langues nationales comme

⁴⁶⁰ <https://docplayer.fr/55501431-Creativite-litteraire-en-tunisie.html> (op. cit).

l'anglais, l'allemand et l'italien. Finalement, les écrivains sont peut-être à la recherche d'une identité en construction ou à la rencontre de l'Autre. On note une volonté pour les auteurs de prendre le lecteur au rebours de ses habitudes, du fait de la présence de mots triviaux et du néologisme.

Au terme de cette réflexion, il ressort que les textes étudiés sont marqués par le fragmentaire. L'esthétique scripturale s'actualise dans les récits en tant qu'un art du ciselage, de dissémination et de distillation à travers le jeu descriptif, la mise en abyme et la variation graphique. Dans les romans, on découvre une fragmentation narrative par un travail sur l'espace, le temps et le personnage. La fragmentation serait aussi un art de la circonlocution ou du détour. Elle est au cœur de l'œuvre des auteurs non pas seulement comme une esthétisation mais surtout comme le projet fondateur sur lequel se bâtit l'écriture de l'œuvre toute entière et, deviendrait même un prétexte et une voie pour l'ouverture du roman. Par l'ouverture et les effets de combinaison, les auteurs puisent dans des ressorts ou techniques autres que ceux du roman. Le fragmentaire se conçoit par un métissage actualisé par le jeu de l'ouverture et de la combinaison aux contours de l'universel avec la traversée du texte par l'interaction entre le français, langue du discours et des langues nationales comme l'anglais, l'allemand et l'italien. De plus, on note une volonté pour les auteurs de prendre le lecteur au rebours de ses habitudes. Cette technique d'écriture littéraire fondée sur la fragmentation offre de larges possibilités d'expression esthétique, stylistique, surtout qu'elles permettent du sens.

TROISIÈME PARTIE :
ENJEUX DE L'ÉCRITURE
FRAGMENTAIRE

Notre analyse, après observation des manifestations du fragmentaire dans les textes choisis, nous conduit vers les enjeux de cette écriture. Surtout, ces enjeux prennent en compte la pratique scripturale des auteurs étudiés. Mais, à quelles fins se construisent ces textes dits fragmentés ? On le sait, l'écriture chez les auteurs ne relève pas de la fantaisie ou d'un simple tic de la modernité, « *l'écriture n'est pas fragmentaire par accident-les aléas des indices typographiques ou les marques temporelles-, mais par nécessité* »⁴⁶¹. Dans ce que l'on pourrait considérer comme désarticulation scripturale, c'est le reflet d'une volonté délibérée et, non une impuissance inavouable. Encore qu'elle se veuille comme une recherche de multiples possibilités, une expérimentation sans fin du langage. On pourrait, dès lors, souligner que cet état scriptural fragmentaire chez les romanciers ouvre un immense espace de réflexion. Leurs textes n'échappent donc pas à cette réalité des possibilités décelables à travers leurs styles scripturaux. On peut citer pêle-mêle l'insatisfaction à borner ou à enfermer le texte, l'ouverture du texte dans une interaction, « *l'expérience qui consiste à repenser la littérature* »⁴⁶² et « *une perspective plus centrée sur le monde* »⁴⁶³.

Cette stratégie scripturale libère un vaste réseau de significations observées autour de la composition de l'œuvre en morceaux qui expérimente certaines postures formelles du fragmentaire chez les romanciers : les déchirures ou les brisures dans les textes qui annulent en grande partie le temps chronologique du récit, l'émiettement, la discontinuité, la juxtaposition etc. Ainsi, le fragmentaire domine et devient le lieu privilégié de leurs styles. La fragmentation ne signifie pas simplement un mode d'écriture, mais le sujet central voire fondateur du roman.

En somme, l'écriture des auteurs s'appréhende, tel « *un agent d'écart au sens où il refuse la langue ordinaire pour entrer dans les souterrains de la langue littéraire, (...) dans le seul but de faire tourner la langue autour de la pensée et la pensée autour de la langue pour mettre au jour la matérialité du propos littéraire* »⁴⁶⁴. Ce trait figure fortement dans les textes et favorise leur lecture sous divers

⁴⁶¹ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 75.

⁴⁶² Alain Montandon, *Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 113.

⁴⁶³ Idem, p. 114.

⁴⁶⁴ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 72.

angles. Ainsi, ces angles pourraient être situés aux niveaux littéraire, social et philosophique. De cette observation, notre entreprise consistera à présenter le fragmentaire chez les romanciers au tournant des enjeux littéraires, sociaux et philosophiques. Notre entreprise ne s'inscrit pas dans une présentation exhaustive. Chaque élément peut être largement étudié et diversement commenté. Par ces quelques éléments de réflexion, nous voulons contribuer à l'interprétation et à la compréhension du fragmentaire dans ces romans contemporains. De fait, l'analyse va d'abord prendre en compte une recherche, de possibles narratifs du fragmentaire, assemblée autour du roman, de l'époque contemporaine et du style d'écriture. Ensuite, le fragmentaire sera présenté comme une critique sociale. Ici, il sera question de situer qu'à partir du fragmentaire certains thèmes sociaux sont mis en relief dans les différentes œuvres. On pourrait parler d'une forme littéraire mis en rapport au monde. Enfin, nous essayerons de dévoiler le fragmentaire aux contours des enjeux philosophiques.

CHAPITRE I : UNE RECHERCHE DE POSSIBLES NARRATIFS DU FRAGMENTAIRE.

« *Le seul intérêt du fragment est d'interroger le possible de l'écriture* » comme l'a souligné Peter Schnyder dans *De l'écriture et des fragments*. De fait, une approche fragmentée du récit permet d'interpréter ou de comprendre l'écriture des romanciers par différentes portes, par des « *entrées multiples, ou si l'on préfère à échelle variable* »⁴⁶⁵, pour emprunter l'expression à Claude Cavallero, car, une variété d'éclairages s'offre. Cela peut se prêter à plusieurs interprétations. Ce qui nous donne l'occasion d'observer le fragmentaire sous l'angle de la recherche de plusieurs possibilités. Ainsi, l'aspiration à la ciselure de l'écriture, le choix des mots, les rythmes, les thèmes et les motifs pourraient s'inscrire dans cette dynamique, une recherche sur le roman, l'époque contemporaine, le style d'écriture, la lecture, le langage, en somme. Dans ce chapitre, l'attention sera portée sur les enjeux littéraires que dégage cette stratégie. Le fragmentaire participe chez les auteurs, à une réflexion sur certains éléments importants du discours narratif : les catégories de l'espace, du temps, et la description dans le roman. Nous essaierons alors de montrer que ce choix participe à redynamiser quelques bases du genre romanesque⁴⁶⁶, du texte littéraire et de sa lecture. Aussi la réflexion s'oriente vers une connaissance de soi et sur l'Histoire. La pratique fragmentaire chez les auteurs pourrait s'appréhender en tant que renouvellement de certaines questions relevant des expériences personnelle et collective. C'est donc à partir de ces différents postulats que sera conduit l'argumentaire.

I/ LES CATÉGORIES DE L'ESPACE, DU TEMPS, ET LA DESCRIPTION

La mise en relief de l'espace, du temps et de la description dans les textes ne laisse pas indifférent. Ainsi, leur exploitation dans les romans présente une force expressive du fragmentaire. Leur agencement génère des rythmes, des ambiances

⁴⁶⁵ Claude Cavallero, « Poétique de Le Clézio : fragments et fractales », in *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 129.

⁴⁶⁶ Patrick Kéchichian, *Ecrire en fragments*, « *Études* », <https://www.cairn.info/revue-etudes-2016-4-page-74.htm>. Dans son article, l'auteur souligne à la page 74 que le fragment est une forme littéraire. Ainsi, dans cette perspective, la présentation d'un texte dit fragmenté répondrait à un ou des enjeux littéraires.

dans les romans, en imposant un mouvement textuel qui abandonne la continuité événementielle. Ce qui relève de l'une des « *fonctions de la fragmentation* »⁴⁶⁷ donc, d'un enjeu littéraire. Surtout, c'est le récit qui est visé.

I.1/ L'espace dans le roman

Le choix fragmentaire est une recherche qui tente de répondre à un besoin, non pas seulement formel au niveau de *l'espace intérieur*⁴⁶⁸, mais il s'ouvre sur une présentation de *l'espace extérieur*⁴⁶⁹. Ainsi, par cette liberté scripturale qui « *distribue les blancs sur la page, dans le texte, agence les vides et les pleins* »⁴⁷⁰, la fragmentation répond à une stratégie de la redynamisation de la notion d'espace, chez la plupart des auteurs. De cette notion étroitement corrélative au temps, le fragmentaire, dans un mouvement proclamateur, permet de prendre en compte les espaces « *extérieur et intérieur* »⁴⁷¹. Un autre langage se met en place. L'espace parcouru dans la lecture qui s'appréhende dans la déterritorialisation introduit un autre type d'espace, à savoir l'espace humain contemporain⁴⁷². On ne peut pas parler de nouveauté, car la notion de l'espace semble être appréhendée dans le roman depuis toujours. Ainsi, il se révèle très important dans les textes. Ce qui le présenterait comme déterminant dans les enjeux. Par le fragmentaire, les romanciers ont essayé de mettre en place un espace hétérogène en contradiction

⁴⁶⁷ Peter Schnyder dans son œuvre présente quelques formes, surtout quelques fonctions de la fragmentation. Aussi, les modalités présentées prennent en compte le récit. Ce qui permet de comprendre que l'abandon de la continuité événementielle dans le roman répond à un besoin de situer la fragmentation du récit en tant qu'un enjeu littéraire. Ainsi, à la page 511 de son œuvre *De l'écriture et des fragments*, il écrit : « Dans un roman, la fragmentation peut être envisagée au moins à trois niveaux : au niveau de l'histoire, à celui du récit, et à celui de la représentation mentale du lecteur ».

⁴⁶⁸ Nous empruntons l'expression (espace intérieur) à Maurice Blanchot cité par Roland Bourneuf, in *L'organisation de l'espace dans le roman*. *Etudes littéraires*, 3 (1), 77-94. <https://doi.org/10.7202/500113ar>, p. 77. Parlant de l'espace intérieur, l'auteur se réfère à l'« imaginaire », la transfiguration que subissent les choses dans « l'espace du [texte] », l'espace orphique.

⁴⁶⁹ Idem. Au niveau de l'espace extérieur, il fait référence à l'espace « homogène et divisible » donc, l'espace vivable ; humain.

⁴⁷⁰ <https://www.revue-etudes.com/article/ecriture-en-fragments-17488> (op. cit).

⁴⁷¹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, N.R.F, coll. « Idées », 1968, p. 183.

⁴⁷² Nous nous référons aux travaux de Isabelle Bernard-Rabadi, in *Dirasat, Human and Social Sciences*. Volume 37. No. 1. 2010, p. 260. Pour l'auteure, l'attention esthétique portée aux traitements des lieux urbains procure aux fictions des reflets de notre époque empreints de réalisme topographique.

avec la réalisation spatiale du roman homogène. Le « *nouveau type d'espace appelé par l'écriture fragmentaire s'illustre par l'intrusion de données topographiques. Un réel qui s'exhibe dans un langage formel* »⁴⁷³ de la déclôture, du bricolage et des brouillages de l'espace dans le roman. Ce qui offre un espace multiple. Désormais, l'espace se conçoit comme un espace de sens. Par le fragmentaire, le romancier crée une possibilité, la déconstruction de l'espace. L'espace se donne par une progression. De là, l'évocation du lieu ou du milieu est une éloquence des déplacements. La fragmentation est une possibilité de révéler les massifs déplacements s'imposant à l'homme. Par la stratégie scripturale, les auteurs essayent de nous situer dans l'éclatement que nous vivons en cette époque. Le lieu devient le territoire privilégié du littéraire et son obsession. Un éclatement qui passe par tous ces passages volatiles et des trajets toujours imprévisibles. Le décor urbain semble s'offrir avec tous ses attributs. Cette stratégie scripturale permet de mettre au jour la dissociation de l'espace. Un ensemble de diverses directions qui se croisent, s'entrechoquent, par moment, pour créer l'espace fictionnel où le lieu devient moteur de fiction. Elle montre que ce n'est plus l'homme qui joue dans l'espace, mais c'est l'espace qui joue autour de lui. Le romancier, par ce démembrement de l'espace romanesque, met en relief l'incapacité de la saisie ; Il s'agit là une mise en relief de la dimension décentrée de l'espace urbain. Le fragmentaire impose une organisation structurelle en mouvement contre une organisation statique. C'est sans doute ce que traduisent les différents dédoublements, les ensembles architecturaux dans l'espace des textes. Hormis la notion d'espace, celle du temps est visitée par les romanciers. Le fragmentaire a été un mécanisme pour repenser cet élément.

I.2/ Le temps dans le roman

Par tout ce brouillage de la chronologie ou la destruction de l'écoulement temporel, les auteurs ont voulu contredire la conception traditionnelle du temps. Si le temps se lisait comme écoulement des années. Cet écoulement, d'un chapitre à un autre, montrait bien l'impact du temps. Le temps était « règle d'or » dans le récit.

⁴⁷³ <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01141486/document> (op. cit).

Ce que ne manque pas de souligner Paul Ricoeur, le temps est « *significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle* »⁴⁷⁴. Toutefois, le fragmentaire impose une reconstruction temporelle. Ce qui permet manifestement d'observer un jeu de temps : temps verbaux et temps du discours. Cela « est perçu différemment selon que l'on se place à l'intérieur des »⁴⁷⁵ différents textes. On découvre une dégradation temporelle, plus ou moins marquée selon les textes. Chaque texte possède son organisation temporelle propre, beaucoup complexe. Le rapport au temps est géré de façon variée. On peut l'observer sous forme de va-et-vient ; les différentes strates s'empilent ou s'entrecroisent. L'intelligibilité des récits est affectée par la complexité des parcours achronologiques. Cette reconstruction passe par des contradictions. Ainsi, par le fragmentaire les auteurs redynamisent l'instant. C'est dans l'instant que la plupart des récits s'opère. Les auteurs cherchent à égarer leurs lecteurs. De fait, une incarnation de l'expérience du temps fonde les récits. Ce qui engendre un changement de plan d'énonciation dans l'emploi du temps dans les textes. La composante romanesque est marquée par le fragmentaire. La stratégie du fragmentaire est pour les auteurs une controverse de l'accomplissement de l'homme par le temps. Le temps ne doit plus être l'agent et la mesure du destin de l'homme. « *Les passions comme les événements ne doivent plus être envisagés dans un développement temporel : naissance, croissance* »⁴⁷⁶, réalisation, mort. En effet, la notion de temps était indéfiniment importante pour une époque dite traditionnelle. Une époque où « *l'intelligibilité du monde n'était pas mise en question* »⁴⁷⁷. Et, l'homme était le centre de tout. Au-delà, on découvre un mouvement de l'écriture qui ouvre effectivement une nouvelle relation au réel.

⁴⁷⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », t. 1, 1983, p. 17.

⁴⁷⁵ <https://0-books-openedition-org>. (op. cit).

⁴⁷⁶ https://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2015PA100159/2015PA100159_1.pdf (consulté le 12 Mai 2020 à 17h30).

⁴⁷⁷ <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00875682/file/2010PA030065.pdf> (op. cit).

I.3/ La description dans le roman

Comme le dit Philippe Hamon, « *la description est [...] l'un des principaux moyens sémiotiques dont dispose l'homme pour dire le réel et le maîtriser* »⁴⁷⁸. Entendons par la description dans le roman, les dispositifs descriptifs : l'ensemble des éléments qui concourent à la mise en place de la description. Les différents mécanismes par lesquels passe la description chez les auteurs se trouvent revisités. Surtout, ce constat se manifeste par la pratique fragmentaire. En effet, le souci de l'écriture, c'est de présenter « *une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme activité critique, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent* »⁴⁷⁹ comme la question de la description. Ici, il ne s'agira pas de montrer l'aspect de la description depuis tous les siècles passés. Mais, tout simplement situer l'argumentaire aux abords du siècle présent. Le fragmentaire chez les romanciers est une possibilité pour libérer des valeurs actuelles de la description. Même si le fait descriptif a toujours existé dans le roman, il n'en demeure pas moins exponentiel qu'aujourd'hui. La fragmentation est le canal par lequel l'artiste ambitionne un renouvellement de la description. Cette manifestation incessante des jeux de mots, l'apparition des formes géométriques, l'emploi du détail, les comparaisons ou les différentes métaphores, les présences d'image, tableau, gravure, miroir, une carte, photographie, seront des objets d'une quête. Selon Jean-Marie Kouakou,

la représentation fictionnelle [...] n'est qu'une mise en scène réfléchie, pensée et conçue sur les possibilités qu'offre le langage, la langue structurée [...] Jelle consiste en un programme narratif clairement défini à partir d'une architecture d'actions susceptibles de bien faire passer le réel au fictif sans grands heurts [...] c'est une imagination faite d'agencements voulus pour donner lieu à un monde préexistant dans la conscience, conceptualisé en somme⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ Philippe Hamon, *La description littéraire*, 1991, op. cit, p. 6.

⁴⁷⁹ Dominique Viart et Al, *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 10.

⁴⁸⁰ Jean-Marie Kouakou, *Les représentations dans les fictions littéraires*, Tome I, Paris, L'harmattan, 2010, pp.20-21.

Aussi, même s'ils phagocytent le récit, ses objets sont-ils en réalité une opportunité pour revisiter les assises descriptives. Ainsi, la mobilisation de tous ces mécanismes façonne une « autre » description. Une description qui exprime ou permet de créer une relation entre l'homme et son environnement dans l'effort de proposition d'une nouvelle saisie du réel. Par le fragmentaire, les auteurs inscrivent la description aux grandes occupations du récit. D'un rôle existant au rapport du réel avec l'action et fondamental au « faire voir », la description se trouve aujourd'hui au-delà du fait. Elle s'imprègne des relations de l'homme au monde actuel. En fait, lorsque le récit passe par la brisure du décor ou du cadre de l'action par le jeu du détail, c'est une occasion pour mettre à nu le logos descriptif. Tout particulièrement celui du grand roman du XIX^{ème} siècle. La description étalée dans ce roman prend en compte certains aspects, l'évaluation sociale qui cherche à sonner une idée de la place, du rang, dans la société ; « *l'évaluation morale ou éthique qui porte un jugement de valeur sur le bien ou le mal* »⁴⁸¹. En fait, la description prenait en compte les évaluations psychologiques, esthétiques et de plaisir ou de déplaisir. Parlant de l'évaluation psychologique, elle cherchait à donner une idée du caractère du personnage, de son histoire, de sa formation, de son évolution. La seconde mettait en relief l'idée du beau ou du laid dans le récit. En ce qui concerne à l'évaluation du plaisir ou de déplaisir dégagé par la description « ancienne », elle cherchait à faire partager au lecteur le sentiment de celui qui le décrivait/ contemplait l'objet ou le personnage décrit. Une sorte de technique « paysage-état-d'âme ». Cette technique descriptive est censée refléter ce que ressent le héros. Le grand roman de ce siècle n'a fait qu'embellir des maisons et des mobiliers, décrire des costumes, sans oublier les différents corps et visages jetés au « front » du récit. La déconstruction de la référencialité par la géométrisation de l'espace est donc une confrontation avec l'idéal descriptif. La description a été le lieu où les objets priment par leur instrumentalité, des insignes, de simples instruments sans aucune performance en soi. D'où un caractère utilitaire pour les personnages d'atteindre leurs fins. Toutefois, la fragmentation de la décoration des

⁴⁸¹ http://www.lyc-descartes-montigny.ac-versailles.fr/IMG/pdf/37_la_description (consulté le 22 Février 2020 à 17h30).

intérieurs avec les multiples déplacements dans l'espace montre une autre description. Comme le souligne Saint-Gérard Jacques Philippe, « *en espérant épuiser la réalité du monde par l'exercice de la nomination et par sa prétention de l'exhaustivité, la description littéraire constitue une provocation permanente adressée au sens critique et au sens esthétique* »⁴⁸². Il faut s'approprier le monde par l'écriture, se forger une nouvelle existence, une nouvelle apparence, une présence réelle. Les auteurs, par cette pratique, essaient d'éviter une reproduction sur mesure du monde. En effet, la description souhaitée ne doit plus être l'image de l'homme ou une catégorisation sociale. La description pourrait être ainsi une puissance poétique, constituant du texte littéraire. De fait, le fait fragmentaire est une récréation de l'image de l'écriture. Le lecteur trop pressé dans ses lectures n'est plus autorisé à faire des sauts en avant sans ces différentes descriptions. On assiste, comme le souligne Alain Robbe-Grillet, à une destitution des vieux mythes de la profondeur. Il faut montrer que le monde est « *une surface lisse, sans signification, sans âme* »⁴⁸³, sans mystères. Il faut le décrire tel qu'il est, sans l'emprise de l'homme. La stratégie de la discontinuité permet ici de réinventer la description dans le roman. C'est sans doute ce qui mobilise aussi l'envahissement du territoire narratif par les objets. Tous ces objets qui créent la discontinuité dans l'espace fictionnel ou encore le brouillage des pistes de lecture sont en réalité une ambition de détruire l'objectif anthropocentrique du monde. L'effet fragmentaire est une rigoureuse construction de la description. Cela est perceptible par la mise en place de la perspective optique et du déplacement chez les auteurs. Ces différentes perspectives sont l'amplification du regard et l'emploi de la thématique du voyage ou du déplacement. Par tous ces regards qui parcourent les objets dans les textes, on perçoit que la fragmentation répond bien plus qu'à un effet de mode. Elle permet aux romanciers de rendre compte de la difficulté du vécu. Ce vécu ignoré par le narrateur omniscient. Le fragmentaire a servi la cause du statut de la description

⁴⁸² Saint-Gérard Jacques-Philippe. Philippe Hamon, La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie in *Romantisme*, 1993, n°79. Masques. pp. 116-117; https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1993_num_23_79_6197, (article consulté le 20 Mars 2022 à 22h33).

⁴⁸³ <https://books.openedition.org/septentrion/54734> (op. cit).

dans le roman. Il faut montrer comment l'homme perçoit et connaît le monde. Comme le souligne Paul Valéry, « *le roman voit les choses et les hommes exactement comme le regard ordinaire les voit. Il les grossit, les simplifie, il ne les transperce ni ne les transcende* »⁴⁸⁴. Cela dit, « peindre le dessus et le dessous » des objets n'est plus d'actualité. La fragmentation s'ouvre à plusieurs besoins dans les textes. Ces besoins peuvent se lire à travers une mise en forme du discours littéraire, du texte littéraire et de sa lecture.

II/ MISE EN FORME DU LANGAGE, DU TEXTE LITTÉRAIRE ET DE LA LECTURE.

Autour de l'usage du fragmentaire dans les textes, plusieurs sens se dégagent. Chaque romancier, en fait cas selon des usages et des buts toujours tus. Ce qui donne d'observer diverses réalités. À cet effet, on pourrait dire qu'il y a plusieurs réalités observées çà et là, mais conduisant toutes quand bien même ce serait par des voies différentes au même point. Même s'il est difficile de les fédérer, il serait possible de signaler l'usage du fragment, de la page où le blanc et la chose écrite s'observent aux contours d'une recherche, sur le discours littéraire, la forme du texte littéraire et de sa lecture. Cela dit, le fragmentaire participe d'un regard critique sur le discours littéraire, le texte littéraire et sa lecture. Selon Maryse Roussel-Meyer, « [...] *différentes formes de fragmentation inventent un nouveau mode [...] de lecture, car le lecteur est implicitement ou explicitement convoqué à la réception de l'œuvre, « embarqué »* »⁴⁸⁵.

II.1/ Une représentation du discours littéraire et de la forme du texte littéraire.

Dans ce pan analytique, il s'agira de montrer que l'écriture participe à un retour sur soi. Ainsi, le choix du fragmentaire chez les auteurs susmentionnés pourrait répondre à un besoin de faire revivre le discours littéraire ou la littérature. La logique fragmentaire est une stratégie de redynamisation de la notion de

⁴⁸⁴ Paul Valéry, « *Analecta* », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. II, 1960, p. 802.

⁴⁸⁵ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 16.

réflexivité « dans la littérature, en général, et dans le roman, en particulier »⁴⁸⁶. En effet, dans une action, le fragmentaire favorise le retour de la littérature sur ses propres situations. La littérature appelle à son propre déchiffrement. Ainsi, le geste de l'écriture devient une quête : une invitation du lecteur à résoudre un pan des questions qu'elle se pose. L'objectif de ces auteurs se relève d'une monstration, d'une recherche d'expressivité. La littérature est à mettre au regard de l'évolution du langage. Le rapport avec les mots et les choses a changé. De fait, l'originalité du discours littéraire ne tient plus forcément au choix du thème et des motifs, mais à la manière de les aborder. L'écriture est donc devenue un objet de connaissance, une quête perpétuelle. Ce que souligne l'auteure de *La fragmentation dans le roman*, « son éthique consiste à considérer le langage comme déstabilisé, déplacé, ou déporté : il s'agit de délaisser le champ sémantique univoque pour une recherche de forme dans la juxtaposition, dans l'émiettement et le morcellement »⁴⁸⁷. Désormais, la littérature s'adresse à elle-même et reprend sa propre création pour un objet. À partir de cette observation, on pourrait même noter que le fragmentaire participe de la tendance idéologique qui existe dans toutes sortes d'arts, surtout à cette époque contemporaine. On le voit, l'écriture présente un discours sur lui-même en tant que sa propre exemplification et son propre objet de critique. Elle acquiert sa propre épaisseur, puis déploie son histoire ainsi qu'une objectivité qui n'appartient qu'à elle-même. L'écriture se montre en fait comme un changement radical de l'état du langage. Elle reste à la fois un instrument d'analyse et un objet d'étude. Le fragmentaire révélerait des possibilités de l'écriture littéraire de l'époque contemporaine. De cette manière, l'écriture rompt avec toute définition de « genre » comme forme homogène de représentation. L'acte d'écrire est de leur côté une recherche ; « [ces] traits esthétiques (sont) de nature à innover, à réinventer un nouveau langage »⁴⁸⁸. Ces propos traduisent l'idée selon laquelle la littérature est devenue la pure et simple manifestation sur le langage. Le résultat

⁴⁸⁶ <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00831353/file/2010PA030036.pdf> (op. cit).

⁴⁸⁷ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 328.

⁴⁸⁸ Jean-Marie Adiaffi, *Les Naufragés de l'intelligence*, Abidjan, Ceda, 2000. C'est nous qui relativisons les propos de l'éditeur comme appartenant à Adiaffi, même si le roman est à titre posthume.

d'un tel changement dans l'écriture du roman est bien la nouvelle conception du rapport entre les mots et les choses, entre les idées et les choses comme l'a signifié Michel Foucault⁴⁸⁹. Cette manifestation est la signifiante de l'appropriation du fragmentaire chez les romanciers. Cette tendance de l'écriture comme représentation du discours littéraire tend vers une production de mots comme cela se perçoit chez les auteurs étudiés. L'acte d'écrire qui se retrouve dans leurs romans reçoit, par conséquent, un sens nouveau. Le fragmentaire change le centre du roman. Ce centre se retourne de l'extérieur du récit, du monde réel vers l'intérieur du roman, vers sa structure linguistique et narrative. C'est justement cette qualité profonde de la littérature qu'explique Todorov en ces termes :

Toute œuvre, tout roman raconte, à travers la trame événementielle, l'histoire de sa propre création, sa propre histoire. (...) (Les œuvres) ne font que rendre explicite une vérité sous-jacente à toute création littéraire. Ainsi apparaît la vanité des recherches du sens dernier de sa propre existence. Ainsi le roman tend à nous amener à lui-même ; et nous pouvons dire qu'il commence en fait là où il se termine ; car l'existence même du roman est le dernier chaînon de son intrigue, et là où finit l'histoire racontée, l'histoire de la vie, là exactement commence l'histoire racontant, l'histoire littéraire⁴⁹⁰

Toutefois, si cette nouvelle tendance est perçue comme « mort » du roman ou de la littérature, le fragmentaire est dans une phase de résurrection de ceux-ci. C'est un paradoxe que l'on observe. La littérature est dans une montée, dans une mise en valeur de toutes les possibilités en opposition à un éventuel « épuisement du langage et de la forme littéraires ». Le statut de ce langage de l'époque contemporaine peut encore se préciser dans le contexte culturel qui s'appelle le postmodernisme, le « grand récit » du modernisme, l'émancipation du sujet raisonnable ou travailleur et le développement de la richesse; tous ont perdu leur autorité passée. C'est donc à juste titre que Jean-François Lyotard souligne que :

À la désuétude du dispositif narratif de légitimation correspond notamment la crise de la philosophie métaphysique, et celle de l'installation universitaire qui

⁴⁸⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, 1966, op. cit, p. 313.

⁴⁹⁰ Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, coll Langue et Langage, 1967, p. 49.

dépendait d'elle. La fonction narrative perd ses fondateurs, le grand héros, les grands périple et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc., chacun véhiculant avec soi des valeurs pragmatiques sui generis. Chacun de nous vit aux carrefours de beaucoup de celles-ci⁴⁹¹

Avec ces écrivains, on pourrait parler d'un renouvellement de la littérature à travers la présentation de l'usure des formes artistiques dans un retour inattendu de la littérature. À ce niveau de l'analyse, le fragmentaire vise à montrer l'évolution du langage et des formes littéraires. De fait, le moment où la littérature peut être vue comme ruinée, c'est ici son moment de transformation. C'est donc une puissance du nouveau, une littérature de renouvellement qu'officialie le fragmentaire dans les textes des romanciers.

La pratique fragmentaire se révèle comme une stratégie dynamique chez les romanciers en ce sens que c'est une nouvelle recherche au niveau du texte. Elle participe à un « *paupérisme textuel* »⁴⁹². Par ce mécanisme fragmentaire, il faut cerner la réduction du texte. Chez les auteurs, le fragmentaire est une possibilité de réduction du texte. Il permet de mettre en relief une écriture « *du moins pour en dire plus* ». Cela dit, la valeur du texte réside justement dans le peu. De là, provient la beauté du texte. En effet, le découpage du texte en différents fragments s'imprègne d'une nouvelle réalité. Cette réalité est la réalisation d'un texte monumentalement « *boutonné* ». Comme le souligne Peter Handke, il faut écrire « *de façon aussi légère que tranchante* »⁴⁹³. Le fragmentaire est, certes, une écriture retranchée, mais tranchante. Elle favorise la beauté textuelle. Cette pratique répond à une opposition au long texte. Encore que l'effet du peu textuel s'oppose au long texte, un texte qui traduit une certaine laideur. Le texte complètement long sans coupure est presque un bavardage, voire une surcharge. Le texte fragmenté permet donc de s'insurger contre le prolix. Cette pratique permet la mise en évidence du sens et de la concision textuelle. Le découpage du texte répond tout de même à une

⁴⁹¹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1979, p. 7-8.

⁴⁹² Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 144.

⁴⁹³ Peter Handke, *L'histoire du crayon*, trad. De l'allemand, Gallimard, 1987, p. 57.

fuite de la lourdeur. Cette lourdeur est d'ailleurs marquée par l'abondance verbale.

Selon l'auteur des *Formes brèves* :

L'engouement pour les formes brèves et plus particulièrement celui de nos contemporains pour le discontinu, la bigarrure, le marginal, le presque rien, ces jets de l'émotion, ces télégrammes de l'âme, ces esquisses de rêve relève de la séduction irrésistible qu'exerce le petit, le minuscule, le plaisir du microcosme, celui de trouver un monde dans une coquille de noix⁴⁹⁴

La fragmentation est une ouverture à certains besoins. Entre autres, celui d'éviter de graves perturbations à l'esprit. En renouvelant ainsi la forme du texte, les romanciers cherchent à éviter la course de la perte de l'esprit du lecteur. Cette composition du texte par bris est une possibilité d'exclure la saturation, l'épuisement et la stupeur. Car, l'esprit humain se trouve régulièrement en situations de troubles, c'est-à-dire les troubles psychiques. Le texte « *pompeux* » expose au déraillement de l'engorgement. Cela est pour le lecteur une difficulté. Il a du mal à emmagasiner l'information du texte. La discontinuité se lit comme un fait antithétique à l'inflation verbale. Cette inflation pourrait dénaturer le sens même du message textuel. Comme le souligne Emil Cioran : « *Ne jamais demander au langage de fournir un effort disproportionné à sa capacité naturelle, ne pas le forcer en tout cas à donner son maximum. Evitons la surenchère des mots, de peur que, fourbus, ils ne puissent plus trimbaler le fardeau d'un sens* »⁴⁹⁵. Pour lui, le sens même d'un texte peut se lire à travers le peu de mots. Dans les mesures de ses capacités, le langage doit relever de la brièveté. Le fragmentaire « *chant* » de la brièveté et de la discontinuité est une libération ou une fécondité pour mieux situer le texte. Il libère le texte. Ainsi, chez les romanciers, il le libère sous le mode d'un présentatif idéal, c'est-à-dire qu'il est une production d'une souplesse textuelle par excellence. Tout en abrégant ou en déliant, le fragmentaire est une récréation de la forme du texte. C'est donc par cette économie textuelle qu'il livre la pensée en souplesse. Cela recouvre une idée. La fragmentation permet d'éviter même le naufrage de la pensée du lecteur. En témoignent les propos de Alain Montandon,

⁴⁹⁴ Alain Montandon, *Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 19.

⁴⁹⁵ Emil Cioran, *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1987, p. 85.

« la brièveté est le résultat d'une intention délibérée envers le lecteur, afin de créer un choc pour une reconnaissance identificatrice du lecteur ou un rejet »⁴⁹⁶. Le fragmentaire présenterait une forme qui souligne un rôle de structure d'appel. Ainsi, le fait de livrer leurs textes sans douleur serait une possibilité de création pour eux. Encore, c'est une occasion de donner au lecteur de mieux méditer par blocs textuels, petites phrases, pensées rangées. La pratique du discontinu permet de repenser la forme textuelle et, bien plus, la lecture.

II.2/ À la recherche d'un nouveau lecteur

Par la recherche d'un nouveau lecteur, on souhaite montrer que la fragmentation participe à mettre en place une « autre » manière de lire. La pratique scripturale est une recherche d'un nouveau lecteur par le romancier. De fait, le rôle du lecteur face à ces récits demande une participation. En effet, « *il n'a pas en face de lui une narration ou un discours continu, mais des matériaux qu'il butine [...]* Ce qui laisse la possibilité au lecteur de compléter lui-même l'espace vide avec sa propre expérience »⁴⁹⁷. Ces différents constats situent l'argumentaire de cette séquence autour de la recherche d'un nouveau lecteur.

Dans cet élan, la lecture du texte romanesque s'oriente vers une certaine capacité ou connaissance. Ainsi, le lecteur fait face à une nouvelle manière d'appréhender le texte qui s'offre à lui. Car, l'œuvre littéraire vise à produire des émotions, esthétique, cognitive ou affective. L'actualisation du texte passe par l'expérience qu'en fait le lecteur. Surtout, la pratique fragmentaire chez les romanciers s'ouvre tout nettement à une constance recherche d'un nouveau type de lecteur ; celui qui adoptera de nouvelles attitudes face au texte. L'hétérogénéité qui englobe tout le tissu romanesque en est cette finalité. C'est sans doute cette nouvelle perspective que traduit la lecture du texte des auteurs. Les textes imposent des messages à décoder et des énigmes à résoudre. Encore, ce nouveau langage du texte romanesque se distingue par un langage nébuleux. Alors, le fragmentaire est une possibilité pour les auteurs de travailler le contenu romanesque de manière à

⁴⁹⁶ Alain Montandon, *Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 18.

⁴⁹⁷ Idem, p. 18.

susciter l'intérêt du lecteur, et à provoquer chez le lecteur une entrée dans le texte. Ainsi, le lecteur entre malgré lui dans une conversation interactive avec l'œuvre. Le lecteur doit avoir une connaissance suffisante de l'œuvre et de son contexte littéraire ou historique. Cela montre que la fragmentation chez les romanciers ouvre à une communication. Celle-ci, dite littéraire, est basée sur des compétences du lecteur. Comme l'a souligné Emmanuel Fraisse et Bernard Mouralis dans leur livre *Questions générales de Littérature*⁴⁹⁸. Le texte qui fonde le genre romanesque peut se lire avec des indices de sollicitation du lecteur : la mémoire, « *la culture, l'inventivité interprétative et l'esprit ludique* »⁴⁹⁹ de ce dernier. Le rôle du récepteur est aussi fondamental. En effet,

Chaque période de l'histoire suscite un état du monde ou de la conscience, une qualité d'expérience ou une forme d'existence que les productions de la culture n'ont encore jamais traduit. L'artiste, l'écrivain, découvrent à cette occasion combien les discours déjà constitués falsifient le monde. Il doit alors en imaginer d'autres⁵⁰⁰

C'est ce qui expliquerait cette manifestation des indices tant intertextuels, intergénériques qu'intermédiaires dans les textes des romanciers. Par la fragmentation du texte, c'est bien la lecture qui en est fragmentée. Cela dans un unique objectif : le lecteur désormais doit fournir un travail en épaisseur. Ainsi, il doit exclure toute succession et déroulement traditionnel de sa lecture. La lecture ne s'offre plus par l'achèvement ou la fermeture sur soi. Cette discontinuité qui s'impose dans les textes est une possibilité pour les auteurs d'interpeller le lecteur ; « *l'ironie de l'écriture fragmentaire propose une relation : elle va à la rencontre du lecteur* »⁵⁰¹. Dorénavant, il doit participer à la création de l'œuvre, voire du monde et de sa propre vie. Cette recherche du nouveau lecteur est en elle-même une constante recherche de signifiés possibles dans le texte. Le lecteur devient le « *tisserand* » ayant en mains l'étoffe de l'écriture pour une recherche du sens. Il se

⁴⁹⁸ Emmanuel Fraisse/ Bernard Mouralis, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2001, p. 203.

⁴⁹⁹ <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00769292> (op. cit).

⁵⁰⁰ Dominique Viart et Al, *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 11.

⁵⁰¹ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 328.

doit de recomposer le texte avec sa sensibilité, sa grille de lecture. De même que le lecteur balzacien, par exemple, a connu « *les caractéristiques du roman réaliste et son importance dans l'élaboration de la société du XIX^{ème} siècle français en miniature* »⁵⁰², le lecteur qui se situe au temps de la contemporanéité ou de ce siècle présent doit replonger dans un savoir indéniable. Emmanuel Fraisse soutiendra à cet effet que : « *La lecture d'un roman (...) suppose que le lecteur ait une connaissance suffisante de la littérature (...) pour pouvoir saisir la signification d'une écriture qui entend s'opposer au modèle (ancien) et plus encore en définitive aux écrivains qui continuent aujourd'hui de penser que ce modèle est la seule forme que peut prendre un roman* »⁵⁰³. À la réalité, le fragmentaire est une stratégie pour rechercher un lecteur qui participe presque à un code culturel universel. Ce qui est représentatif dans certains textes à travers les différents ouvrages ou citations présentes dans ce texte. Cela dit, « *le lecteur doit connaître un ensemble de notions, valeurs, réalités historiques, philosophiques, littéraires qui peuvent lui faciliter la compréhension du texte* »⁵⁰⁴. La pratique fragmentaire répond chez les auteurs à la recherche d'un *lecteur universel*⁵⁰⁵. Particulièrement, le lecteur doit entrer dans un décodage de système de faits, paroles et de mots. Le fragmentaire est ici le pont de l'instauration d'une nouvelle lecture du texte. Le lecteur doit s'instruire à partir d'un déchiffrement, une réorganisation et un approfondissement pour comprendre les idées ou pensées de l'auteur et mieux cerner le texte. Ainsi, pour les romanciers, « *il faut attirer l'attention du lecteur, le provoquer et le faire bouger, d'une manière ou d'une autre. Les effets que le texte produit sur le lecteur résume le travail de ce dernier et détermine son rôle* »⁵⁰⁶. La fragmentation s'oriente vers un besoin de mise en relief de significations. En effet, le lecteur doit comme un détective faire ressortir « *les effets du texte en essayant de comprendre ses différentes significations* »⁵⁰⁷. Cela donne à voir un lecteur agissant, un lecteur dont

⁵⁰² <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00769292> (op. cit).

⁵⁰³ Emmanuel Fraisse et Al, *Questions générales de littérature*, 2001, op. cit, p. 203.

⁵⁰⁴ <https://www.doccity.com/> (consulté le 16 Décembre 2021 à 19h50).

⁵⁰⁵ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Paris, Nathan/Labor, 1978, p. 10.

⁵⁰⁶ <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00769292> (op. cit).

⁵⁰⁷ Idem.

l'épanouissement de lecture passe par des décisions nécessaires. En effet, rien n'est donné a priori, cependant tout est à déchiffrer. Ainsi, « *dans cette période littéraire que nous appelons « contemporaine » parce qu'elle a retourné son regard sur le monde après avoir longuement interrogé ses propres formes* »⁵⁰⁸. Au-delà de ces réalités formelles dans le champ de la littérature, il règne d'autres préoccupations.

III/ RENOUVELLEMENT DE CERTAINES QUESTIONS

Notre ambition, ici, est de présenter l'analyse des textes aux contours des enjeux littéraires comme un creuset de renouvellement de certains paradigmes littéraires. En effet, « *si la littérature change, c'est que changent ses préoccupations, en écho sans doute avec son temps* »⁵⁰⁹. Nous voulons donc relier l'écriture des auteurs à une description et à une compréhension de la littérature du début du XXI^{ème} siècle. Ainsi, différents phénomènes dans le roman alimentent notre analyse sur les enjeux littéraires liés à la fragmentation chez les auteurs étudiés. Ils mettent en relief certains enjeux littéraires que nous allons décrire et des voies dans lesquelles la littérature du début du XXI^{ème} siècle est engagé aux côtés des élaborations formelles, des jeux avec le langage et avec les structures. Toutefois, on ne peut raisonnablement, dans les limites de plusieurs ouvrages, prétendre en rendre compte de façon synthétique au niveau de ces phénomènes. Ils sont disparates à travers les textes. De fait, l'analyse s'observe sous divers angles. On constate un renouvellement des esthétiques. Une pertinence est accordée à la production littéraire de notre époque. Même si, l'on ne peut qualifier cela de nouvelle époque en littérature, car elle suit les lignes tracées par les prédécesseurs, elle tient ses promesses, *le lecteur sent bien que quelque chose a changé : les œuvres actuelles de ces écrivains [...] ne ressemblent pas vraiment à celles que l'on s'était habitué à lire [...]. Parfois même, l'inflexion est très nette, presque surprenante.*

⁵⁰⁸ Gianfranco Rubino et Al, *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 28.

⁵⁰⁹ Dominique Viart et Al, *La littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 5.

Aux jeux formels [on observe, aussi] des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales »⁵¹⁰, et à l'Histoire.

À côté donc des jeux formels, il y'a aussi un semblant de goût du roman ; un plaisir de narrer qui passe par la fragmentation des récits. On pourra parler du fragmentaire comme un « *exercice de l'imaginaire romanesque et aux délices de la fiction* »⁵¹¹. Le fragmentaire se présente en tant qu'une esthétique liée à une forme d'exigence aux questions de notre temps. Dans la période contemporaine bien plus attentive aux questions liées à l'époque, à ses modes, le fragmentaire en est le reflet. Par la pratique scripturale, les romans deviennent « *plus caractéristiques de ladite période, plus propres à en exprimer la spécificité* »⁵¹². Le fragmentaire présente les clichés du moment, tout en se présentant en tant qu'une forme d'écriture dont la particularité réside dans la préoccupation de l'écriture. Ainsi, « *l'écriture ne se cherche [pas] dans le mouvement du livre, elle est toujours déjà là* »⁵¹³. À partir de cette observation, la littérature, explicitement ou non, s'identifie « *comme activité critique, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent* »⁵¹⁴. De là, elle devient critique. Manifestement, elle s'appréhende telle une « *conscience de son temps, des désirs qui la traversent* »⁵¹⁵. Les enjeux des œuvres liés à un travail d'écriture discontinue permet d'observer au mieux les nouvelles significations, en ce sens que « *chaque période de l'histoire suscite un état du monde ou de la conscience, une qualité d'expérience ou une forme d'existence* »⁵¹⁶. En effet, les motivations des auteurs naissent au contact d'un univers dont les traces sont répertoriées dans leurs œuvres. Dans ce cas, l'écriture permet aux auteurs de mettre en vue ou de renouveler des thèmes qui singularisent le début du siècle, par exemple, les expériences individuelles et les questions collectives. Les romans de ceux-ci restent tout de même marqués par l'originalité de la période avec chaque

⁵¹⁰ Idem, p. 5.

⁵¹¹ <http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/roman> (consulté le 12 Août à 23h40).

⁵¹² <https://depot-e.uqtr.ca/> (op. cit).

⁵¹³ Dominique Viart et Al, *La littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 10.

⁵¹⁴ Idem, p. 10.

⁵¹⁵ <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01866725/document> (op. cit).

⁵¹⁶ Dominique Viart et Al, *La littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 10.p. 10.

auteur, plus original dans son trajet. De fait, « *la littérature contemporaine redonne des objets à l'écriture* »⁵¹⁷.

III.1/ Une construction de soi.

Pratique scripturale aux multiples facettes, le fragmentaire s'ouvre à une infinité de sens ou de possibilités. Ainsi, cette matrice textuelle rendrait le texte littéraire disponible à une révélation de l'intimité de l'auteur. Fragmenter le texte ne serait plus simplement une question d'actualité et de liberté chez les auteurs. Mais, surtout une possibilité de révéler le caché, le secret ou le reclus. Dans cette dynamique, l'écriture fragmentaire s'oriente vers une *écriture de soi*⁵¹⁸. De fait, les faits relatés dans les textes se déploient autour d'espaces symboliques qui traduiraient la vie des auteurs. « *L'enjeu n'est pas dans le rapport du roman au réel et à la vérité, dont le lecteur ne peut juger, mais dans la manière de raconter* »⁵¹⁹.

En traitant l'écriture romanesque sous la lumière du fragmentaire, nous constatons que le renouvellement de certaines thématiques, telles l'écriture de soi, constitue l'un des enjeux littéraires des œuvres des écrivains. On pourrait affirmer que, dans l'acte scripturaire, ces écrivains empruntent, tantôt la voie de la mise en relief des existences individuelles, tantôt la voie des histoires de famille, tantôt la prise en compte de l'Histoire. Ainsi, dans cette réalisation scripturaire, diverses orientations pourraient caractériser l'écriture de soi⁵²⁰. Dans sa pratique, il pourrait s'agir d'une écriture de la transparence portée par un narrateur souvent décomplexé,

⁵¹⁷ Dominique Viart et Al, *La littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 14.

⁵¹⁸ Alexandre Gefen, *Inventer une vie, la fabrique littéraire de l'individu*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2015, p.13. L'auteur présente l'écriture de soi comme un ensemble de « formes biographoïdes les plus variées », allant de l'autofiction pure à la biographie conventionnelle en passant par le roman historique ».

⁵¹⁹ Jean-Yves Tadié et Al, *Roman d'hier à demain*, 2012, op. cit, p. 359.

⁵²⁰ On pourrait parler des « écritures de soi », comme souligné lors du Colloque International sur la thématique, *Ecriture de soi, invention de soi dans les littératures française et d'expression française contemporaines*, 10, 11 et 12 novembre 2016, Université de Tunis (Tunisie), Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis, Laboratoire de recherche Intersignes (LR14ES01). En effet, Les écritures de soi se conjuguent désormais au pluriel, constituant des modes d'écriture indissociables de l'écrivain, mais plus que tout de la notion d'individu. Il s'agit pour l'écrivain de dire qui il est mais aussi de dire quelle est sa place dans le monde et dans l'Histoire. Bref, de dire son histoire ou de se raconter à travers la vie d'autrui, en se situant dans ou en dehors de l'histoire collective, http://www.fabula.org/actualites/ecriture-de-soi-invention-de-soi-dans-les-litteratures-francaise-et-d-expression-francaise_72766.php.

preuve du masque de l'autobiographie ; il s'agit d'une autobiographie romancée (c'est l'autobiographie qui prime) et d'une écriture qui vise la construction de soi où l'autobiographie serait un tremplin pour le roman. C'est précisément par ces voies que certaines des œuvres étudiées s'annoncent : *l'Absolue perfection du crime*, *Fuir* comportent une part autobiographique, sans pour autant que les romanciers se dévoilent complètement, en même temps, l'autobiographie constitue pour elles, un tremplin. En effet, c'est le roman qui prime. Il s'agit aussi de performance. Aussi *Envoyée spéciale* et *Golem* s'actualisent-ils autour de l'Histoire.

Dans le cas de *l'Absolue perfection du crime*, l'auteur s'autorise alors à briser les cadres chronologiques ou logiques du récit ; il entrelace les cours des événements avec les souvenirs de toute une existence. Pas de fiction à proprement parler comme chez Jean-Philippe Toussaint, ni de roman, mais une écriture singulière qui transforme cette existence en un texte. L'auteur ne se dévoile pas immédiatement. Il s'agit d'une autobiographie progressivement dévoilée, car : « *l'écriture a commencé par masque et détour du je* »⁵²¹. On penserait à une écriture *autotélique*⁵²², c'est-à-dire une prise en compte de la vie de l'auteur entre les lignes. Mais, son écriture produit un écho plus loin de sa personne pour superposer sa voix à celle de toutes les victimes de la trahison. Le livre devient une construction, pas un compte rendu. Il traite le présent à la lumière du passé. Il privilégie la mise en mots immédiate de l'existence. En effet, l'auteur raconte sa vie, presque à la façon d'un journal intime avec le plus léger des décalages temporels « *c'est notre histoire* » (page 18), l'occurrence textuelle que nous utilisons comme exemple. Les problèmes familiaux de l'écrivain, passés et actuels, tiennent de plus en plus de place. Tanguy Viel semble ainsi dépouiller progressivement son texte comme pour atteindre le cœur même de l'histoire familiale : « *l'écrivain revendique la liberté de jouer avec les événements au gré des jeux de mots, des rapprochements de toutes*

⁵²¹ Achour Chaulet Christiane, *Malika Mokeddem, Métissage*, Blida, Tell, 2007, p. 145.

⁵²² Bezzouh, Djedjugua et Ramdane, Souhila (2018). « L'écriture de soi chez Malika Mokeddem : libération ou engagement? » *Francisola: Revue Indonésienne de la langue et la littérature françaises*, 3(1), 67. doi: 10.17509/francisola.v3i1.11892, <http://dx.doi.org/10.17509/francisola.v3i1.11892>

sortes »⁵²³. Dans son texte, l'auteur furète dans la mémoire ce qui devient une caractéristique de l'écriture de soi. Il remonte souvent aux abysses de sa jeunesse, de sa mémoire pour relater ses blessures afin de se réconcilier avec son passé à travers l'écriture, en explorant sa relation incisive et sensible avec son frère, Martin. Cependant, dans *Fuir*, l'écrivain procède autrement, il dévoile explicitement son identité ; tel est le cas de ce dernier qui relève de l'écriture autobiographique, tout en obéissant à une logique narrative, fragmentaire. Sur le plan formel, il se compose de trois (03) chapitres qui racontent à tour de rôle une histoire en rapport avec l'une des femmes qui ont marqué sa vie. En cela, le fragmentaire participe de la construction de soi. C'est ce que Michel Foucault nomme le « souci de soi », la « technique de soi », des pratiques qui relèvent de la subjectivation. En effet, c'est une construction du sujet, selon l'époque, qui mène à l'émergence de la personnalité singulière. Plusieurs motivations intimes se présentent comme des éléments fondateurs de la stratégie d'écriture chez l'écrivain. Une stratégie qui relève de l'écriture de soi en procédant par des va-et-vient incessants entre son temps d'amour avec Marie et sa vie sans elle. Puis, l'écriture retrace son parcours personnel à travers l'examen de soi, la quête de l'intériorité et les événements sous-jacents de sa personnalité. De cette manière, le fragmentaire est une pratique scripturale littéraire d'une préoccupation contemporaine plus générale, celle de la performance de soi ou de la relecture de soi, comme on pourrait se souvenir de certains romans de « Annie Ernaux, *Les Armoires vides*, 1974 ; *Ce qu'ils disent ou rien*, 1977 »⁵²⁴ où l'auteure, à la première personne, transpose son expérience d'enfant, d'adolescente. L'écriture est désormais sa cure. De par les différentes traces textuelles, l'auteur de *Fuir* semble revisiter son passé amoureux pour mieux comprendre ses déterminations actuelles, notamment son recours à l'écriture qui pourrait se définir en tant qu'exutoire. Elle lui permet de dévoiler ses tourments, pour reprendre les propos de Jean-Philippe Miraux en ces termes : « [l

⁵²³ Dominique Viart et Al, *La littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 29.

⁵²⁴ <https://ddd.uab.cat/> (consulté le 20 Janvier 2021 à 23h30).

*fragmentaire] se revêt une fonction heuristique »⁵²⁵. Bien au-delà, dans le droit fil des proses et romans de certains siècles qui ont précédé, le contemporain se révèle infiniment sensible aux inflexions des thèmes qui ont marqué la littérature. Il dégage les éléments de l'œuvre en train de se faire : souvenirs douloureux, découverte de l'autre, du langage. On découvre un processus de création par l'écriture au sein du langage ; il s'agit d'une construction de soi, du roman : c'est à ce degré de construction que tend l'écriture fragmentaire. Cependant, se construire n'est pas l'ultime finalité de l'écriture des auteurs, d'autres enjeux littéraires s'en dégagent ; ils dépassent le fait de l'extériorisation et l'examen de soi pour évoquer des considérations plus publiques et sociales, l'Histoire. Finalement, la construction de soi n'est pas la seule motivation pour les auteurs, elle ne se contente pas de prendre que soi-même comme sujet d'écriture et se faire une auto-analyse, mais l'écriture des auteurs produit un écho plus loin de cet aspect pour produire une autre dimension ; celle de toute l'humanité, et se faire entendre par l'autre, par la société. L'écriture fragmentaire est à la fin un travail sur un « je » et un « autre », « *elle est indissociable d'un dialogue avec la société* »⁵²⁶. Le rapport du roman français contemporain à l'Histoire, devient l'un des enjeux littéraires, qui se présente avec une régularité remarquable, « *tout en ne représentant qu'une parmi les tendances de la littérature d'aujourd'hui* »⁵²⁷. Ainsi, parmi « *les thèmes qui s'esquissent, c'est l'Histoire elle-même qui s'affiche en tant que telle chez des écrivains* »⁵²⁸ comme Pierre Assouline et Jean Echenoz. À la lecture des leurs œuvres étudiées, s'observe un intérêt renouvelé pour le passé.*

III.2/ Revisiter l'Histoire

À ce niveau de notre travail, l'analyse prend en compte le rapport du roman français contemporain à l'Histoire. Ainsi, certains récits du corpus développent une relation caractérisée « *par un regard rétrospectif tourné vers le passé ou ils*

⁵²⁵ Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 34.

⁵²⁶ Éric Bordas, *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 235.

⁵²⁷ Gianfranco Rubino et Al, *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, 2014, op. cit, p. 11.

⁵²⁸ <https://books.openedition.org/> (op. cit).

prennent fortement en compte la configuration historique des événements »⁵²⁹. En effet, il s'opère une dimension historique du monde dans les textes. L'Histoire constitue, de facto, une tentation. On pourrait situer l'écriture des auteurs dans une évanescence à interroger le passé où seul le fragmentaire permettrait de le raconter. D'où l'intérêt de se pencher sur cet aspect. Aussi, tout en prenant pour objet le passé, les récits se focalisent-ils également sur des événements relativement récents du siècle. Ces différents éléments deviennent alors des objets ou un arrière-plan de narration chez les romanciers. Chaque ouvrage, précisément *Golem* et *Envoyée spéciale*, répondent à des objectifs et à des mobiles différents selon la dynamique privilégiée.

L'orientation temporelle, chez Pierre Assouline, est dirigée en arrière, vers la Shoah, car son œuvre ne manque pas non plus de dédier un espace ce côté sombre de l'Histoire, en vue d'une reconstruction, d'une recherche de la vérité, ce que nous essayons d'appréhender par les huit (08) grands fragments de l'œuvre, des pages 199 à 225, particulièrement à la page 200 à 201, « *prendre pied sur cette terre d'Europe où tout avait commencé, en respirant l'humus maudit, interroger le regard oblique des hommes, fouiller la généalogie des golems* ». Elle se tourne vers des époques plus ou moins proches chez Jean Echenoz qui utilise un entrecroisement de parcours pour nous inviter à penser l'Histoire autrement que ne nous y ont habitués des études beaucoup plus géographiquement centrées sur un seul pays, un seul territoire. Le récit dans l'*Envoyée spéciale* développe « *une histoire-monde* », comme le disent les auteurs de *Pour une histoire-monde*⁵³⁰. C'est ce que semble montrer la mission organisée autour du personnage Constance, comme c'est le cas aux pages 184 à 192 de l'œuvre. En effet, Constance part pour la péninsule Coréenne (pages 208 à 216). De plus, on note la mission des autres personnages tels que Pognel aux pages 242 à 247 et Tausk aux pages 282 à 288. Ces différentes missions permettent de s'approcher de la Corée du nord, par exemple par le rappel des questions de dynastie et de Pékin. Cela donne l'occasion de saisir des questions comme les jeux dans l'intérêt de la communauté

⁵²⁹ Gianfranco Rubino et Al, *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, 2014, op. cit, p. 11.

⁵³⁰ Patrick Boucheron et Al, *Pour une histoire-monde*, Paris, PUF, coll. « La vie des idées », 2003.

internationale. Ce sont, aussi, des épisodes historiques de portée internationale. Particulièrement, l'écriture de l'auteur serait « *un double procédé de globalisation* », en témoigne Dominique Viart. En effet, pour le critique, « *il y a d'une part un effet de globalisation géographique par la mise en parallèle d'expériences historiques contemporaines les unes aux autres dans des zones éloignées, et, d'autre part, un effet de globalisation historique par le dispositif narratif* »⁵³¹. De cette manière, le récit ne se plie pas ou n'est pas centré sur un seul pays, un seul continent. Il est bien dans l'ailleurs. Il tient compte de ce qui se passe ailleurs. Il devient une observation et un repérage de l'Histoire dans divers lieux ; c'est-à-dire une fouille en quelque sorte qui permet d'appréhender certains événements politiques, sociaux et surtout culturels. Tout ceci se fait délicatement. Cela offre une palette ouverte à l'écriture en multipliant les registres et les temps.

Aussi « *le mouvement temporel du discours* »⁵³² dans les textes, va du présent au passé. De là, l'Histoire est interrogée à partir du présent. Si « *bien que s'organise ainsi un va-et-vient permanent entre le présent et le passé* »⁵³³. Les récits ne sont pas des récits de l'événement, mais plutôt des récits de l'enquête. L'objectif serait l'interrogation du passé dans une perspective de récupération ou d'éclaircissement. Cela semble bien cadré avec le récit de Pierre Assouline dont la trajectoire rime avec une enquête sur l'oubli imposé à des pans entiers du passé qui concerne la Shoah. Et, « *l'expérience concentrationnaire étant celle d'une discontinuité radicale imposée à la vie, son « récit » n'en peut être qu'éclaté, fragmenté* »⁵³⁴ comme on le constate. Singulièrement, le texte s'observe par des déplacements dans l'espace « *avec des allers-retours dans le temps* »⁵³⁵, des incessants sauts vertigineux. Il faut noter également que ces différents déplacements génèrent une variation dans le texte. D'autant plus que cela permet un déplacement des centres de gravités, la narration, bien qu'elle soit axée sur la Shoah, devient plurielle. Ainsi, on a fait le choix de ces différentes traces textuelles qui représentent

⁵³¹ Cf. Dominique Viart in *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, 2014, op. cit, p. 97.

⁵³² <https://books.openedition.org/> (op. cit).

⁵³³ Cf. Dominique Viart in *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, 2014, op. cit, p. 97.

⁵³⁴ Pierre Garrigues, *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 89.

⁵³⁵ <https://www.jasemaine.fr/> (consulté le 21 Février 2020 à 17h45).

le déplacement constant de l'Histoire. Pour preuve, les expressions ci-après : (un soir à Paris), page 205 ; (à Cracovie), page 206 ; (dans une petite...juif de Kazimierz...rue Szerocka), page 206 ; (à Vienne sur le Neuer Markt), page 212 ; (à Budapest...sur la place Vorosmarty, située au centre de Pest), page 214 ; (à Lodz), page 215 ; (à Wroclaw), page 215 ; (à Kaunas), page 216 ; (à Bucarest), page 217. Ainsi, l'Histoire est très présente dans *Golem*, surtout celle qui a lien avec les événements principaux de la Shoah qui représentent le pan temporel dans lequel s'inscrivent les faits romanesques racontés par Pierre Assouline. La littérature contemporaine revisite ainsi des phases cruciales et les événements saillants de notre Histoire. L'écriture de l'auteur travaille des faits de l'Histoire. On pourrait parler d'une écriture de mémoire en ce sens que l'écriture saisie une période ou une question historique. Une nécessité de raconter l'Histoire apparaît. Singulièrement, « l'aspect le plus original de l'écriture de ce roman réside dans le fait que les références historiques sont présentées de façon « *directe et indirecte* »⁵³⁶. Ces traces textuelles pourraient déterminer le cadre temporel ou événementiel. Elles tournent dans le texte, autour du personnage de Gustave Meyer. Ces références parsemées dans le récit, et disparates, sont intégrées dans la fiction par un jeu de parcours, parcours du personnage. Les textes s'inscrivent dans la dynamique de prise en charge de l'Histoire comme « thème » littéraire. Une pulsion historicisante s'appréhende autour de l'écriture des auteurs sous l'angle du fragmentaire. Même si le romancier utilise souvent l'Histoire pour sa valeur épistémologique, il cite des faits pour valider son récit et se tourne du côté de la fiction. Il n'en demeure pas moins que la rétrospection soit de mise, l'Histoire devient une source inépuisable pour les romanciers. Le temps historique se trouve englobé dans le mouvement textuel. Les références aux époques précédentes ne manquent pas, mais aussi des traces de notre présent. À preuve, le texte de Jean Echenoz, particulièrement la trace textuelle suivante : « *l'US Air Force ayant anéanti la ville au napalm et aux bombes incendiaires et sismiques par millions de litres et milliers de tonnes en hiver 1950* »

⁵³⁶ C'est nous qui soulignons cet aspect des événements historiques rapportés dans le récit. Ainsi, l'expression « directe et indirecte » pourrait signifier que les traces historiques sont suggérées soit directement par le personnage dans sa quête de la vérité, soit indirectement, à l'intérieur de descriptions, de dialogues, des détails, des événements ou des éléments qui se réfèrent à la Shoah.

(page 214). Ce passage renvoie en réalité à l'assaut des américains à Pyongyang. Cet événement ultérieur semble s'inscrire dans le tragique. De plus, autour de cet objet ou noyau qu'est l'Histoire, on pourrait constater toute une constellation de textes⁵³⁷, même si les contextes peuvent être différents. On se souvient du texte, *Des Hommes*⁵³⁸ de Laurent Mauvignier. On découvre que le texte s'offre par un événement qui alimente « *l'Histoire tant comme récit que comme une dimension* »⁵³⁹. Il est possible de déceler la guerre qui occupe une place prépondérante. Ainsi, « des hommes ont été appelés en Algérie au moment des événements en 1960. Deux ans plus tard, Bernard, Rabut, Février et d'autres sont rentrés en France. Ils se sont tus, ils ont vécu leurs vies. Mais parfois il suffit de presque rien, d'une journée d'anniversaire en hiver, d'un cadeau qui tient dans la poche, pour que, quarante ans après, le passé fasse irruption dans la vie de ceux qui ont cru pouvoir le nier »⁵⁴⁰. Au-delà de l'approche esthétique qu'utilise l'auteur, c'est une attitude critique à l'égard de cette guerre. De fait, « *le roman contemporain trouve là un champ qu'il lui faut réinvestir* »⁵⁴¹. C'est donc dire que la dimension de l'Histoire exerce une fascination sur le récit français contemporain. Surtout, il n'y a pas à s'étonner que l'écriture soit le questionnement de l'Histoire et sur l'Histoire. Car, « *le fragmentaire est [...] le lieu d'une révélation* »⁵⁴². Il était inévitable qu'il s'offre et plus exigeant au début d'un siècle, XXI^{ème} siècle qui hérite d'une conclusion d'un siècle, le XX^{ème} siècle qui « *a mis à dure épreuve toute confiance dans l'intelligibilité de l'aventure humaine et dans la dimension de l'avenir* »⁵⁴³. Bien plus, le fragmentaire participe d'« *une double mise en question de l'Histoire* »⁵⁴⁴ chez les auteurs étudiés. Si « *l'Histoire est conçue comme cours*

⁵³⁷ Cet état situationnel permet d'observer plusieurs textes qui font cas de l'Histoire. Ainsi, il n'est pas possible de fournir ici une synthèse de l'ensemble de ces publications. Mais, dans leur immense majorité, nous avons essayé d'en citer quelques-uns en dehors des textes étudiés, dans notre analyse.

⁵³⁸ Laurent Mauvignier, *Des Hommes*, Paris, Minuit, 2009.

⁵³⁹ <https://books.openedition.org/> (op. cit).

⁵⁴⁰ http://fr34380.free.fr/bib_ext.php (consulté le 02 Décembre 2021 à 07h30).

⁵⁴¹ Dominique Viart et Al, *La littérature française au présent, héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 125.

⁵⁴² Alain Montandon, *Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 104.

⁵⁴³ Gianfranco Rubino et Al, *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, 2014, op. cit, p. 13.

⁵⁴⁴ Idem.

des événements et comme récit de raconter ces événements »⁵⁴⁵ chez Jean Echenoz. Il en est de même pour Pierre Assouline. De fait, la forme d'interrogation de ce qui s'est passé est le ciselage, l'émiettement, voire le discontinu. De cette manière, les œuvres mettent en œuvre la fracture majeure de notre société au centre des préoccupations littéraires. Comme l'a souligné Dominique Viart, le roman s'inscrit dans une *éthique de la restitution*⁵⁴⁶. On parlerait de témoignage littéraire. Dans cette dynamique, on est tenté de dire que l'écriture des auteurs est une écriture de l'Histoire. Car, « *l'Histoire serait devenue un champ d'explorations littéraires par excellence* »⁵⁴⁷. On pourrait peut-être parler de « *dialogue de la littérature contemporaine avec l'Histoire* »⁵⁴⁸. Même si cela ne s'affiche pas explicitement ou ouvertement dans les textes, les traces et les souvenirs, impactés de l'Histoire, s'inscrivent dans ce jeu de réciprocité que nous pouvons établir de l'Histoire à la littérature. Généralement, ce dialogue est fondé sur l'interrogation de l'Histoire. Comme on a pu le constater chez les auteurs. L'écriture fragmentaire permet de poser des questions, rechercher la vérité et, parfois, favorise le lien qui puisse transmettre ou expliquer le passé.

En définitive, autour de ce chapitre qui s'offre en tant qu'une mise en relief de certains enjeux ou finalités du fragmentaire. Surtout de ce qui pourrait être enjeux esthétiques liés à la fragmentation, on découvre une possibilité de présentation de certaines catégories du discours narratif que sont l'espace et le temps, mais aussi de la description, du discours littéraire, de la forme du texte et de sa lecture. Ainsi, la fragmentation pourrait être la possibilité par laquelle se redynamise certains paramètres du roman. De plus, elle demeure le lieu de la réalisation du fait littéraire. Particulièrement, c'est le lieu où se renouvelle les formes romanesques qui doivent évoluer pour rester vivantes. Elle permet la recherche d'un nouveau type de lecteur. Cette pratique scripturale, tout en

⁵⁴⁵ Ibidem.

⁵⁴⁶ Cf. Dominique Viart, *Nouveaux modèles de représentation de l'histoire en littérature*, Caen, Écritures contemporaines : Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire, Lettres modernes Minard, 2009.

⁵⁴⁷ Gianfranco Rubino et Al, *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, 2014, op. cit, p. 13.

⁵⁴⁸ Idem.

répondant à des finalités esthétiques, est aussi une ouverture à la société. Surtout, dans cette perspective fragmentaire, il se déploie une production historicisante. L'Histoire est dite d'une autre manière en littérature par « *une mise en écriture, une mise en récit adaptée aux circonstances littéraires du XXI^{ème} siècle, avec des textes fragmentés régis par un système de va-et-vient* »⁵⁴⁹, ce que souligne Dominique Viart, comme « *un roman archéologique* »⁵⁵⁰. Ces textes à dimension sociale pourraient être intégrés par cette dimension archéologique dont parle le chercheur. Même si dans l'ensemble, ils ne s'y réduisent pas, ils sont constitués de la construction de soi comme sus-évoqué. De plus, en ce qui concerne les textes étudiés, ce sont un ensemble de plusieurs histoires, de divers fragments, espaces textuels, espaces littéraires pour parler des enjeux littéraires. Mais, il n'en demeure pas moins d'en souligner la symphonie qui puisse exister dans ce que l'on pourrait prendre pour dispersion au niveau de la pratique scripturale.

⁵⁴⁹ Gianfranco Rubino et Al, *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, 2014, op. cit, p. 13.

⁵⁵⁰ Dominique Viart et Al, *La Littérature française au présent*, 2008, op. cit. Pour le critique, parler de roman archéologique relèverait de la mise en récit qui repose sur la dynamique de l'enquête rétrospective. Aussi, cette dynamique relève d'une contestation de la linéarité chronologique.

CHAPITRE II : FRAGMENTATION ET SOCIÉTÉ

Les textes étudiés pourraient être pris dans leur ensemble comme un projet créateur dont le but serait de réaliser un travail sur les formes basé sur une mise en avant des effets du langage, mais dans lequel une recherche thématique s'inscrirait dans une saisie de la société⁵⁵¹. Ainsi, l'époque et la société s'y glissent nécessairement, même si le roman est une œuvre de fiction destinée à être lue comme telle. Les récits ne manquent pas d'exprimer dans leur mobilité, émiettements, discontinuités, ruptures, des éléments du réel ou de la subjectivité. De fait, le texte littéraire devient « *un reflet de la société* »⁵⁵². Aussi le roman est-il constamment en contact avec la société. Ce rapprochement « constitue sans doute une voie intéressante de réflexion qui semble être une dimension d'analyse chez Pierre Zima⁵⁵³ sur la « socialité »⁵⁵⁴ « *des écrits littéraires considérés dans leur aspect formel et le contexte culturel et discursif global dans lequel ils s'inscrivent* »⁵⁵⁵. Surtout, l'écriture tente de saisir les agissements, mutations et turbulences de notre société. Comme le souligne Michel Collomb,

Autres temps, autres postures, nouveaux glissements : ni frontale, ni latérale, la représentation de la société relève davantage aujourd'hui d'une approche prismatique. Le référent social traverse des romans qui ne cherchent plus à le composer sous forme de tableaux, mais le laissent circuler dans son animation hétéroclite⁵⁵⁶

Cette situation est plus ou moins marquée, plus ou moins sensible selon les textes romanesques étudiés. De là, les différents thèmes qu'élaborent les textes en filigrane permettent d'orienter la pratique scripturale vers une socialité. Les écrivains mettent

⁵⁵¹ Sylvie Mesure et Al, *Le dictionnaire des sciences humaines*, PUF, 2006, p. 1079-1080. Historiquement, la notion de société s'est imposée quand l'ordre social n'allait plus de soi, quand l'intégration sociale apparaissait comme un problème avec la dissolution des mondes traditionnels et religieux qui faisaient tenir ensemble la vie sociale. L'idée de société pour expliquer le caractère plus ou moins ordonné et cohérent de la vie sociale.

⁵⁵² Michel Collomb et Al (dir), *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, 2005, op. cit, p. 13.

⁵⁵³ Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales (2^e éd), 2000, op. cit.

⁵⁵⁴ Claude Duchet, « Introductions. Positions et perspectives », in Claude Duchet, Bernard Merigot & Amiel van Teslaar (dirs), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3.

⁵⁵⁵ <https://hal.archives-ouvertes.fr/> (op. cit).

⁵⁵⁶ Michel Collomb et Al (dir), *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, 2005, op. cit, pp. 25-26..

en relief une société marquée du sceau du suicide, de la trahison et de la fragilité sentimentale en amour. Les lignes textuelles sont édifiées sur ces turbulences sociales. De même, les auteurs ont tenté, à travers le parcours des personnages, la forme textuelle éclatée, les jeux sur la chronologie et l'espace, de représenter un univers en proie à des maux sociaux⁵⁵⁷. Le fragmentaire chez les romanciers n'est donc pas une fantaisie d'écriture. En fait, c'est un moyen efficace pour dire le tourment de l'être, bien plus la « *tragédie* » d'une société. La fragmentation devient le moteur de la réalisation du roman. À travers elle, on perçoit les pesanteurs idéologiques de l'époque contemporaine.

I/ L'ENVERS D'UNE SOCIÉTÉ DU SUICIDE À LA TRAHISON

L'écriture fragmentaire touche aux frontières et aux articulations entre « *la littérature et la société* »⁵⁵⁸. C'est ce qui permet d'orienter notre analyse aux confins de certaines thématiques de la société. Surtout, par la pratique scripturale fragmentaire, c'est sous l'angle de crises que la société se présente dans les textes des auteurs étudiés. Le fragmentaire s'appréhende en tant qu'un symptôme de crises. Particulièrement, *l'Enquête* de Philippe Claudel et *l'Absolue perfection du crime* de Tanguy Viel sont traversés par les thématiques du suicide pour le premier auteur et la trahison pour le second. En effet, le suicide, selon Emile Durkheim, « *est avant tout un fait social* »⁵⁵⁹. En ce qui concerne la trahison, Sébastien Schehr souligne que le thème est « *à la fois présent à toutes les échelles du social (de la vie quotidienne à l'imaginaire), d'investir ainsi potentiellement toute forme de lien (de l'amitié aux relations internationales)* »⁵⁶⁰. Ainsi, dans cette partie analytique,

⁵⁵⁷ Alain Ehrenberg, *La société du malaise*, Odile Jacob, 2010, p. 11. L'auteur dans son ouvrage signale que la subjectivité, l'affect, les émotions, les sentiments moraux, la vie psychique imprègnent aujourd'hui l'ensemble de la société et opèrent une percée notable au sein de la connaissance scientifique.

⁵⁵⁸ Nous nous référons aux propos de Bruno Blanckeman dans *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, textes réunis par Michel Collomb, op. cit., 2005, p. 25. Pour l'auteur, le roman en tant que genre n'a jamais délaissé le portrait de société ni renoncé, (...) à toute mise en résonance sociale.

⁵⁵⁹ Emile Durkheim, *Le suicide*, Paris, PUF, 14^{ème} édition, 2019, p. IX in Introduction de Serge Paugam.

⁵⁶⁰ Sébastien Scherhr, *Sociologie de la trahison*, « Cahiers internationaux de sociologie », PUF, <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2007-2-page-313.htm>, p. 313, (article consulté le 01 Septembre 2021 à 09h00).

nous essayerons de montrer que le fragmentaire est un moyen efficace pour dire les maux sociaux par la mise en texte.

I.1/ *L'Enquête* : une crise de la vie au travail

Dans son ouvrage, Philippe Claudel met en relief le suicide à partir d'une enquête qui relève d'une « *crise de la vie au travail* »⁵⁶¹. Précisément, sous l'angle du fragmentaire, les lignes de son texte pourraient se lire dans cette dynamique. Le fragmentaire serait en définitive l'expression de cette crise. En effet, le personnage de l'enquêteur, dans le texte, est plongé dans une recherche des causes du taux élevé du suicide dans l'Entreprise. Ce qui pourrait se lire à travers les fragments textuels suivants : « *je viens pour faire une Enquête dans l'Entreprise* » (page 56) et « *L'Entreprise a connu une proportion importante, pour parler franchement, tout à fait inhabituelle, de suicides* » (page 57). Ainsi, par la fragmentation, on réexamine la question du suicide sous un autre angle, le milieu du travail dans l'ère contemporaine, même si nous savons que « *le suicide n'est pas un fait inconnu qui dissiperait son mystère* »⁵⁶². Le suicide éclaire notre société actuelle. Selon les auteurs du *Suicide, l'envers de notre société*, « *il affecte, bien qu'à des degrés divers, l'ensemble des composantes de la population, les hommes et les femmes, les jeunes et les vieux, les agriculteurs, les employés, les ouvriers et les cadres* »⁵⁶³. En effet, les facteurs sociaux qui le déterminent, le décomposerait en divers éléments sont légion. Toutefois, notre ambition n'est pas de dégager dans l'analyse ce que constitue l'apport de la sociologie et de Emile Durkheim, en particulier, à la compréhension du suicide. L'identité narrative ne s'y prête pas. En effet, nous citons le plus souvent les sociologues pour la mise en relief du texte avec la société. Par ce qui pourrait être « *turbulence* » scripturale, d'où le fragmentaire, l'auteur tente de saisir les aspects les plus significatifs de notre société ; la crise de la vie au travail. Ainsi, dans le texte de l'auteur, le personnage se trouve le plus souvent dans une situation comparable à celle d'une enquête policière face à des crimes non

⁵⁶¹ Alain Ehrenberg, *La société du malaise*, 2010, op. cit, 283. Par un questionnement : Comment décrire le travail d'aujourd'hui ? L'auteur signale que pour bien faire son travail, il faut y mettre de soi, et c'est encore plus le cas dans une organisation où il n'est plus possible de prescrire les tâches dans leurs détails. Désormais, c'est la mobilisation de la personnalité.

⁵⁶² Christian Baudelot et Al, *Suicide, l'envers de notre monde*, Paris, Seuil, 2018, p. 35.

⁵⁶³ Idem, p. 8.

élucidés. De tout cela se dégage une impression d'absolue fermeture. On peut même parler de situation absurde. Il fallut chaque fois tout recommencer. On découvre, au-delà de l'enjeu strictement fragmentaire, une situation d'ordre existentiel ; une expérience sociale qui ne peut s'expliquer que par le fragmentaire. Comme le souligne Philippe Claudel dans un entretien, « *le propre de la littérature c'est d'inspecter le côté tragique de l'existence* »⁵⁶⁴. Le personnage ne dispose pas de « preuves » qui lui permettraient de tout expliquer. Il manque aussi des approches qui lui donneraient les moyens de comprendre. Il n'obtiendra jamais d'aveu. Il n'y a pas de certitudes. Sans doute ce qui se présenterait par l'émiettement, l'errance du personnage, la discontinuité dans le tissu textuel par le biais de la page blanche qui sépare les lignes et invite à une lecture ironique du texte, la ponctuation qui suggère « *un récit interdit ou à compléter* »⁵⁶⁵. De cet embarras du texte déjà connu et qui semble omettre certains éléments utiles à la compréhension de la diégèse, se lit le suicide. Cela imposerait au personnage d'échafauder des hypothèses, d'accumuler des indices et recoupements pour se trouver contraint à faire face à une « aventure » expérimentale. À chaque pas, il en apprend davantage sur les variables qui agissent sur son enquête, tout en le favorisant ou en le freinant (le sexe, l'âge, la ville...) que sur le suicide lui-même. Nombreuses sont en effet les énigmes à élucider, autour de la question du suicide, en témoigne les propos du personnage : « *j'ai une Enquête à mener. Des êtres sont morts. Des hommes et des femmes se sont suicidés, je ne crois pas que vous réalisez ce que cela représente de se suicider, et il me faut comprendre pourquoi* » (page 65). Le constat est donc clair, mais son explication n'est pas évidente. L'impact du suicide dans l'Entreprise efface les repères. Une Entreprise qui instaure le chômage de masse, vagues massives de licenciements, intensification du travail, précarisation des emplois, flexibilité croissante des rythmes de travail, la dictature grandissante des impératifs du capital financier ; ce sont des réalités trop rigides qui étouffent les individus. De là, la reconstitution possible de la crise serait fragmentaire. Selon les termes de Pierre Garrigues, la

⁵⁶⁴ Paroles intemporelles, Entretien avec Philippe Claudel, Messilä, Lahti – Finlande, 14.-16 Juin 2009.

⁵⁶⁵ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 149.

pratique fragmentaire est « *une sensation que l'horizon d'écriture est liée à un événement impensable, et que l'impensable en est l'événement même qui est ici la mort* »⁵⁶⁶. Ainsi, le fragmentaire permettrait à l'auteur de questionner ou d'expliquer un phénomène social aux conséquences désastreuses ; un phénomène aussi complexe qu'est le suicide. Car, au sein de l'Entreprise « *des gens ont été à ce point désespérés qu'ils ont préféré en finir plutôt que de faire appel à un Psychologue, de s'en ouvrir au Médecin du travail, de solliciter un entretien du Directeur des Ressources Humaines, de se confier à des collègues ou à un membre de leur famille* » (page 65). Ce désespoir serait aussi la cause du cumul des conditions de travail et d'existence difficiles, génératrices d'angoisse et de stress. L'intensification du travail pourrait être génératrice de tensions et source d'angoisse. Pour Christian Baudelot et Roger Establet, « *un monde nouveau est en train de naître, engendrant un surcroît d'incertitude et d'insécurité* »⁵⁶⁷. Le fonctionnement de la société dans son ensemble serait axé sur « *un affaiblissement de la conscience collective* »⁵⁶⁸ de telle sorte que les individus perdent le sens du lien social et se replient sur eux-mêmes. En effet, « *toutes ces données nouvelles incitent à intercaler un nouveau maillon dans la chaîne de causalité reliant « le social » au suicide individuel. Ce nouveau maillon serait celui des effets produits par les conditions matérielles d'existence et de travail sur l'état de santé physique et mentale des individus* »⁵⁶⁹, aux dires des détenteurs du *Suicide, l'envers de notre société*. Le suicide serait la conséquence de la désintégration de la société, d'une certaine manière⁵⁷⁰. Ainsi, l'aspect de la société serait l'une des caractéristiques qui s'exprimerait par le suicide. Cette situation pourrait donc être la conséquence d'une crise du système social. De celle-ci, on pourrait observer une crise dans le domaine de la vie familiale comme une « *absolue perfection du crime* ».

⁵⁶⁶ Pierre Garrigues et Al, *L'écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 7-8.

⁵⁶⁷ Christian Baudelot et Al, *Suicide, l'envers de notre monde*, 2018, op. cit, p. 10.

⁵⁶⁸ Emile Durkheim, *Le suicide*, 2019, op. cit, p. XXII.

⁵⁶⁹ Christian Baudelot et Al, *Suicide, l'envers de notre monde*, 2018, op. cit, p. 216.

⁵⁷⁰ Nous formulons avec prudence cette expression, tant les causes et les effets du phénomène sont multiples.

I.2/ Le jeu de la trahison

« *La trahison nous permet d'interroger les rapports entre les individus et les ensembles dont ils sont membres, en questionnant plus fondamentalement ce qu'il en est de l'appartenance et du lien* »⁵⁷¹, du sens de la famille. C'est dire que le recours au fragmentaire pourrait être destiné à créer « *un surplus de signifiante* »⁵⁷², mieux à rompre un silence aigre. Comme le souligne Pierre Garrigues, au-delà du fait que le constant recours au fragment soit destiné à faire échec au manque, il se révèle comme un agent qui entrerait dans les souterrains de la langue littéraire, « *dans le seul but de faire tourner la langue autour de la pensée et la pensée autour de la langue pour mettre au jour la matérialité du propos littéraire* »⁵⁷³. La pratique scripturale fragmentaire répondrait chez Tanguy Viel à un besoin de traduire un portrait social ou une résonance sociale. Ainsi, par le jeu de la trahison dans le tissu textuel *l'absolue perfection du crime*, l'auteur redynamise le regard sur la société que suggère la trahison. La dynamique fragmentaire pourrait se présenter en tant que conséquence même de la levée des « *guillemets autour de la famille* », comme cela est mentionné à la page 18 du texte : « *autrefois les guillemets autour de la famille. La « famille » fallait [...] donc entendre, [...] le sentiment qu'entre guillemets on était plus liés qu'à s'imaginer du même sang, à cause de la fierté d'appartenir à cette famille* ». De fait, on comprend que chaque texte produit un changement de perception et donne d'appréhender, même si cela n'est pas dans sa totalité, les enjeux de l'esthétique fragmentaire. En témoignent les propos suivants : « *l'écriture [fragmentaire] ne peut pas être un objet d'étude monologique, [...] ; elle est plutôt un objet textuel qui échappe aux conventions et qui se transforme constamment, comme un Kaléidoscope, « dans les mains » de l'auteur et du lecteur ainsi que du critique* »⁵⁷⁴. Ce glissement thématique chez le romancier s'inscrirait, par le biais du fragmentaire, dans ce que Maurice Blanchot nomme un mouvement

⁵⁷¹ Sébastien Schehr, *Sociologie de la trahison*, <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2007-2page-313.htm>, p. 313. (article consulté le 29 août 2021 à 15h00).

⁵⁷² Pierre Garrigues et Al, *L'écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 15.

⁵⁷³ Peter Schnyder et Al, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 72.

⁵⁷⁴ Pierre Garrigues et Al, *L'écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 16.

de la recherche de multiples possibilités de la littérature. Selon lui, « *la littérature [...] est liée au mouvement de la recherche de multiples possibilités [...] : « une écriture hors du langage »*⁵⁷⁵. De ces possibilités, le texte vielien est le rapprochement de la littérature avec la société par le fragmentaire. Ce qui permet d'appréhender la manifestation de la fragmentation à divers niveaux du texte. Ces petites phrases faites exprès pour opérer la transition, puis l'oubli n'est rien d'autre que l'agissement de la trahison dans la famille, voire dans la société comme l'écho parfait de la trahison qui revenait tout le temps pour dire l'âme sèche et coupante des hommes dans ce monde, et pour rompre le silence selon la règle établie depuis toujours dans la famille, en quoi le mutisme vaut comme signature. Encore qu'il soit un « *phénomène peu traité par la sociologie alors qu'il est omniprésent dans l'histoire, l'imaginaire et l'expérience sociale* »⁵⁷⁶. De plus, la trahison affecte, hante le tissu textuel, et situe la rupture qu'implique toute trahison. Les lignes suivantes, précisément de la page 23 du texte, peuvent servir d'exemple de cette réalité sociale. On « *constatait là une carence, là une trahison, partout* ». La conséquence immédiate pourrait se lire par la rupture dans la relation entre le narrateur et les siens dans le texte vu qu'il est manifestement affecté. Pour le justifier, nous pourrions utiliser les phrases : « *je suis resté, c'est mon histoire* » et « *c'est notre histoire* », page 18. Au-delà de la reconnaissance formelle et générique qui pourrait se présenter dans l'écriture de l'auteur, on pourrait implicitement relever une double perception du fragmentaire chez l'écrivain. À partir de ce constat, nous choisissons d'affirmer notre propos par questionnement : l'écriture de Tanguy Viel ne serait-elle pas inscrite dans une dynamique de la dialectique de l'existence, comme un récit de témoignage ? Ainsi, dans cette perspective les lignes textuelles s'inscriraient tout de même dans ce qui fait partie intégrante de certaines trames fragmentaires : « *le [fragmentaire] se trouve dans les récits de témoignage et dans la littérature des camps* »⁵⁷⁷. En somme, l'écriture s'annonce pour retracer un état moral de l'artiste. Ainsi, la fragmentation peut être liée à cette dynamique,

⁵⁷⁵ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, 1969, op. cit, p. 389.

⁵⁷⁶ Sébastien Schehr, *Sociologie de la trahison*, 2007, op. cit, p. 313.

⁵⁷⁷ Pierre Garrigues et Al, *L'écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 14.

à savoir montrer l'expérience douloureuse du vécu et restituer un souvenir ou permettre d'échapper au malaise, bien plus pour traduire la discontinuité dans les liens d'une famille mal soudée. Encore qu'il permette de s'émanciper de la douleur et de la pénibilité du vécu. En témoigne, les échantillons textuels des pages utilisés comme exemples, « *il faut savoir mettre une part de soi dans les choses* » (page 40), « *quand j'y pense* » (page 56), « *à cause de la fêlure qui s'ouvrait en nos cœurs* » (page 59), « *c'était un jeu de stratégie, de regard, de minutie intérieure* » (page 95), « *quelque chose de brisé à l'intérieur de moi* » (page 100), « *quelque chose entre moi et moi sûrement, mais quelquefois c'est lourd à porter ce caillou, j'ai l'impression qu'il me remonte dans le sang, jusqu'au cœur ou jusqu'au cerveau* » (page 139). De fait, l'indexicalité⁵⁷⁸ de la trahison se situe dans un contexte d'émergence familiale : le drame familial. Pourtant, la famille fait partie de la société. Ainsi, du lien de parenté l'on débouche sur *le lien social*⁵⁷⁹. De là, la trahison dans la sphère familiale traduirait au-delà une désintégration du lien social dans une certaine société. Elle serait devenue l'un des traits majeurs du paysage social contemporain. L'identité narrative serait donc l'expression de cette crise autour de l'affaire du vol dans le casino où la trahison se déploie dans un espace ternaire⁵⁸⁰. Ici, le narrateur (B), allié avec (A) son frère contre (C) les membres extérieurs de la famille, se sent trahit par son propre frère (A) qui s'allie avec (C). De la sorte, le dispositif narratif est embrayé sur la trajectoire singulière qu'offre la trahison. Le texte reprend bien dans une certaine mesure ce modèle de la trahison. La stratégie scripturale qui y est développée recourt aux affects de la trahison. Ce

⁵⁷⁸ Parler d'indexicalité de la trahison, selon les propos de Sébastien Schehr, signifie que la trahison est toujours à un degré ou un autre, relative à ses conditions d'existence, et qu'elle ne peut pleinement s'analyser qu'en référence à son contexte d'émergence.

⁵⁷⁹ Serge Paugam, *Le lien social*, Paris, PUF, coll. Que sais-je, 2008, p. 4. L'expression « lien social » est aujourd'hui employée pour désigner tout à la fois le désir de vivre ensemble, la volonté de relier les individus dispersés, l'ambition d'une cohésion plus profonde de la société dans son ensemble. Ce que l'on appelle la crise du lien social est alors sans doute liée à la conscience plus forte de phénomènes nouveaux qui, par leur ampleur, interrogent le citoyen ordinaire autant que le chercheur.

⁵⁸⁰ Nous utilisons, ici, l'expression de Sébastien Schehr pour situer au mieux la scène en fonction de notre argumentaire. Parlant de l'espace ternaire, l'auteur situe une coalition de deux éléments, dans la scène, contre un troisième (A et B sont alliés contre C, B trahit s'il s'allie avec C contre A).

qui influe sur les choix génériques, stylistiques et linguistiques opérés par l'auteur. Comme pour signaler que les textes des romanciers contemporains présentent,

[une nouvelle] dynamique d'écriture [...] : l'extrême pression entre un texte littéraire, qui essaie de se générer en tant que tel, et un infratexte de société qui, par son excroissance, en compromet la prise narrative. Une masse interactive de référents, de discours, de supports matériels, de codes constitue cet infratexte, lequel conditionne notre rapport au monde⁵⁸¹

Dans cette dynamique d'écriture qui s'appréhende par le fragmentaire, c'est toute une entreprise de la distillation qui est mise en place, présenter la société « *en morceaux, en petits morceaux, en tout petits morceaux* »⁵⁸² en profondeur. Ce qui ne manque pas dans *l'Envoyée spéciale* de Jean Echenoz et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint.

II/ LA FRAGMENTATION ET L'ÉQUILIBRE INSTABLE AUTOUR DU COUPLE AMOUREUX

« *Le couple n'est plus ce qu'il était. Il se transforme avec rapidité et en profondeur. Parallèlement, tout ce qui touche à la vie quotidienne et à la vie privée, autrefois transmis par la tradition, est mis en questionnement généralisé* »⁵⁸³. En effet, l'affirmation de la fragmentation, en tant qu'expression de l'écriture chez les auteurs dans les œuvres étudiées, laisse transparaître un autre intérêt du fragment, celui d'interroger la société par l'équilibre instable autour du couple amoureux. C'est le cas de l'écriture de Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint. Sous l'interrogation du possible de l'écriture jusqu'à épuisement du sens porté par le mot pourrait se cacher, l'incertitude, les tensions dans l'organisation sentimentale voire un amour sentimental comme une histoire mouvementée. Cet autre aspect de la société, qui s'inscrit entre les lignes des textes, semble traduire la désocialisation contemporaine ; « *les individus ne sont plus dépendants de leurs attaches traditionnelles, notamment la famille, le voisinage, c'est-à-dire de l'ensemble des*

⁵⁸¹ Michel Collomb et Al, *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, 2005, op. cit, p. 31.

⁵⁸² Alain Montandon, *Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 14.

⁵⁸³ Jean-Claude Kaufman, *Sociologie du couple*, Paris, PUF, coll. Que sais-je, 8ème édition, 2021, p. 3.

protections rapprochées »⁵⁸⁴. Selon les termes de Peter Schnyder, « *l'écriture n'est pas fragmentaire par accident-les aléas des indices typographiques ou les marques temporelles-, mais par nécessité* »⁵⁸⁵. De fait, l'engouement pour la forme brève permet de « *trouver un monde dans une coquille de noix* »⁵⁸⁶. Le fragmentaire serait une mise en forme du social. Le discontinu, la bigarrure, la séduction irrésistible qu'exerce le petit dans les textes, serait donc, la « *courte durée* » dans laquelle se situe le couple amoureux au-delà la société. Ainsi, on note au travers de leur écriture, une volonté de faire communiquer la littérature et la société. On pourrait donc, tenter de dire que le social ou une sensibilité sociale se trouve à l'épreuve. Ce que mentionne l'auteur de *la Sociologie du couple*, « *l'amour est une construction sociale. Il ne diffère guère en cela de beaucoup de choses qui nous entourent et que nous prenons pour évidentes alors qu'elles sont le résultat d'un long mouvement historique de mise en forme, d'élaboration d'un sens particulier* »⁵⁸⁷. Ainsi, si l'expérimentation de l'écriture est formelle, elle est aussi thématique. La production romanesque prend en compte un projet existentiel qui, élaboré dans un mouvement historique, tente de se détériorer constamment. On peut observer chez les auteurs un projet d'une écriture expérimentale, prolongation ou signe d'une crise sociale. Le fragmentaire se veut résolument contemporain et attentif à l'air du temps. Comme le souligne Alain Milon, cité par Peter Schnyder, « *l'écriture fragmentaire n'est pas quelque chose de stable, comme un morceau à compléter ou un ensemble à reconstituer. L'écriture fragmentaire est un processus, un devenir. Elle met la pensée à l'épreuve de la différence pour arriver toujours à dire plus, une sorte de surplus qui forme la littérature* »⁵⁸⁸. C'est sans doute cette mise à l'épreuve de la pensée pour arriver à dire plus qui influence le texte de Jean Echenoz.

⁵⁸⁴ Serge Paugam, *Le lien social*, 2008, op. cit, p. 49.

⁵⁸⁵ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 75.

⁵⁸⁶ Alain Montandon, *Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 19.

⁵⁸⁷ Jean-Claude Kaufman, *Sociologie du couple*, 2021, p. 41.

⁵⁸⁸ Peter Schnyder, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 79-80.

II.1/ La fragmentation signe de la rupture dans *l'Envoyée spéciale*.

L'objectif semble plutôt de faire fonctionner le récit sous l'angle de la rupture, en donnant constamment aux lecteurs les clés réflexives de sa production. Ce qui semble se lire entre les lignes du texte *l'Envoyée spéciale*. Cela dit, l'auteur permet à son lecteur de s'emparer des codes et des jeux de mise en forme à l'œuvre pour comprendre le monde qui l'entoure. C'est peut-être la cause du travail fictionnel du romancier qui est informé par l'incertitude, voire le séisme sentimental. En effet, c'est ce que l'on pourrait lire dans l'œuvre. Le texte est réduit à un processus de sentiments amoureux indécidables comme pour tracer les chimères dans le cahier de charges chez le couple en formation. De cette manière, il est inscrit dans une crise sentimentale mettant en relief différentes ruptures dans l'affaire du kidnapping de Constance. De fait, la situation permet d'appréhender le texte sous l'angle du fragmentaire. Ainsi, l'écriture, tout en gardant sa dynamique de réflexion sur ses propres pratiques, n'en livre pas moins l'histoire amoureuse mouvementée de Lou Tausk, le conjoint de Constance. De cette trame romanesque, le texte, à partir de la vie des sujets, se tourne résolument vers la société. En témoignent les propos suivants : « *d'un point de vue sociologique, [...] ce sentiment personnel est devenu aujourd'hui ce sur quoi le lien social est désormais fondé. Ce qui explique le double caractère du couple contemporain : à la fois plus attirant, plus précaire, sujet à être remis en cause du jour au lendemain* »⁵⁸⁹. On peut constater que les vies de Lou Tausk et de Constance sont marquées par le « *papillonnage sexuel* »⁵⁹⁰, ils se veulent libres de toute prédéfinition. Lou Tausk se met avec la secrétaire Nadine Alcover, de son frère Hubert, pendant que sa femme est kidnappée. Nous choisissons les lignes de la page 298 du texte pour servir d'exemple : « *Tausk aura fini par s'envoyer l'assistante au chignon platine qui, à l'usage, fait parfaitement l'affaire et passer le temps* ». Et, sa femme qui à son tour sort avec Objat, l'un des personnages. Cela donne de voir la précarité du

⁵⁸⁹ Jean-Claude Kaufman, *Sociologie du couple*, 2021, op. cit, p. 37.

⁵⁹⁰ Jean Claude Bologne, *Histoire du couple*, Perrin, 2016, p. 20. Parlant de ce concept, l'auteur cite Jean-Claude Kaufman qui emploie l'expression pour mettre en relief la prédominance des rapports sexuels dans la définition du couple, aujourd'hui.

lien entre les deux amoureux. Bien plus, cela situe « *l'équilibre instable structuré autour d'un couple antagonique : la personnalisation de plus en plus prononcée du sentiment de rupture et son caractère transcendant* »⁵⁹¹. On constate que tout s'effondre. Après toutes ces années de partage et d'intimité, on arrive aujourd'hui à tant de haine, tant de rancœur ou d'indifférence. Cet état de fait semble faufile entre les mots qui soutiennent le texte de Jean Echenoz. L'amour se brise et finalement s'éteint. Le fragmentaire traduirait cette douloureuse expérience matérialisée par la déchirure ou la rupture entre les lignes du texte, comme pour signaler une rupture de certains rituels sociaux, même si les hommes et les femmes se séparent depuis la nuit des temps. La signification du fragmentaire serait comme le théâtre de l'impossibilité du langage à traduire le flot désordonné des émotions sentimentales contradictoires dans cette période chaotique de l'existence. La fragmentation tenterait de décrire la trajectoire de l'amour qui s'achève. Par elle, l'auteur donne une structure et une relative prévisibilité à ce qui semble, de prime abord, être une expérience de la séparation. Par conséquent, la lecture du texte s'offre par le risque de ne pas être sereine de bout en bout. Elle est davantage marquée par des difficultés avec de nombreux arrêts et retours en arrière. Tout dans l'architecture textuelle porte les stigmates de la fragmentation. Pour Dominique Viart et Bruno Vercier, « *le lecteur sent bien que quelque chose a changé : [...] inflexion [...] très nette [...] jeux formels [...] peu à peu imposés [...] qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés* »⁵⁹². L'écriture fragmentaire se singularise par une conscience inouïe du temps. Elle traduit une littérature qui s'invente et se pense « *explicitement ou non, comme activité critique, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent* »⁵⁹³, mais, également « *des inquiétudes et des désirs qui la traversent, et une lucidité sur les moyens [...] qu'elle met en œuvre* »⁵⁹⁴. Ainsi, pour le romancier, cette technique

⁵⁹¹ Jean-Claude Kaufman, *Sociologie du couple*, 2021, op. cit, p. 37.

⁵⁹² Dominique Viart et Al, *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations*, 2005, op. cit, p. 5.

⁵⁹³ Idem, p. 10.

⁵⁹⁴ Ibid, p. 11.

d'écriture littéraire repose sur la discontinuité formelle telle que la rupture, le ciselage, la juxtaposition. Elle offre de larges possibilités d'expression stylistique, thématique comme l'indique Maryse Roussel-Meyer en ces termes : « *le choix du fragmentaire dans le roman se conçoit comme une force de désintégration du genre, ou peut-être comme un symptôme de crise* »⁵⁹⁵. Pour elle, un récit troué d'ellipses est teinté d'éclatement de l'écriture. Il est donc mêlé à la digression permanente et semble clignoter dans un montage. Alors, « *on peut accorder à ces romans une valeur essentiellement interrogative sur le monde. Ils sont signes de l'opacité historique dans laquelle nous vivons* »⁵⁹⁶. Le texte *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint « semble clignoter » dans cette même dynamique de l'expression de crise.

II.2/ Le fragmentaire, signe de la rupture dans *Fuir*

« *Ce qu'affirme le fragment est la déchirure, la cassure* »⁵⁹⁷. Le fragmentaire s'annonce en tant que matrice révélatrice de l'expérience sociale à travers le déséquilibre sentimental également chez Jean-Philippe Toussaint. En effet, « *Le couple est devenu une réalité à la fois moins institutionnalisée et moins stable* »⁵⁹⁸. De ce constat, le texte de l'auteur apparaît comme redoutable révélateur et fait émerger des aspects sombres de notre société. Aussi, cet aspect lié à l'écriture de la discontinuité se présente-t-il comme un processus de signification de la rupture chez le romancier. Ainsi, dans la dynamique fragmentaire, son texte pourrait se situer aux contours des enjeux sociaux liés à l'équilibre instable dans le couple et, bien plus. L'œuvre comporterait cette approche. À maintes reprises entre les lignes, il se réfère à la rupture entre Marie et son narrateur par laquelle se faufile une reconstruction de soi⁵⁹⁹, faisant ainsi part de l'état du couple volé en éclats, surtout de la transformation du lien social. Cela est manifeste dans les faits et gestes du narrateur. Pour s'en convaincre, les traces textuelles suivantes : « *serait-ce jamais fini avec Marie ? L'été précédent notre séparation, j'avais passé quelques*

⁵⁹⁵ Maryse Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, 2011, op. cit, p. 12.

⁵⁹⁶ Idem, p. 15.

⁵⁹⁷ Alain Montandon, *Formes brèves*, 2018, op. cit, p. 114.

⁵⁹⁸ Jean-Claude Kaufmann, *Sociologie du couple*, 2021, op. cit, p. 49.

⁵⁹⁹ Conversation à Canton entre Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint les 30 et 31 mars 2009. Pour l'auteur l'écriture se résumerait en une fuite : *Ecrire, c'est fuir*.

semaines à Shanghai » (page 11), « *accoudé au parapet, pensif, je regardais la surface noire (...), et je songeais à Marie avec cette mélancolie rêveuse que suscite la pensée de l'amour* » (page 20). On peut constater que le fragmentaire est utilisé pour situer la dégradation du couple. Celle-ci ne s'explique pas toujours par des événements ou des circonstances du présent. Par la fragmentation, on découvre le délitement progressif de la relation. On pourrait penser que l'écriture surgit des failles nées de la rupture du couple. Un réseau métaphorique liant le texte à la fragmentation émaille de façon continue entre les différentes lignes. Même si le texte est différent dans l'exposition de cet « *éclatement conjugal* »⁶⁰⁰, il témoigne peut-être d'un même imaginaire du présent de la société. Ce que souligne l'auteur de la *Sociologie du couple*, « *la connaissance du couple d'aujourd'hui est importante également dans la mesure où elle touche à quelques-unes des questions majeures du fonctionnement global de notre société* »⁶⁰¹. L'auteur de *Fuir* serait écrivain de son temps. De cette manière, il est à l'écoute de l'époque et il en fait une restitution. De fait, si une idée ressort de la poétique scripturale de l'auteur, c'est bien celle de l'expression de la crise du lien social, d'une impossibilité de la représentation par le langage, de même qu'une remise en cause de la stabilité totale et harmonieuse de la société. Cela engendre une évidence, à savoir l'éclatement du roman. De cette structure romanesque « éclatée », l'écriture fragmentaire serait l'expression même de la « *ruine des illusions et des systèmes* »⁶⁰². Ce constat permet d'appréhender le texte fragmentaire sous l'angle « *de reflet ou de miroir d'une vision désabusée d'un monde dont l'harmonie serait perdue, et dont l'unité se résume en un signe de l'effondrement même du langage* »⁶⁰³. Ainsi, derrière ces différentes scènes représentatives de la Chine dans le texte avec le bruit et le mouvement qui l'animent par ces gares de trains, ces bars, ces garages perdus au fond des hutongs, des bowlings (villes chinoises), des travaux omniprésents dans

⁶⁰⁰ Jean-Claude Kaufmann, *Sociologie du couple*, 2021, op. cit, p. 73.

⁶⁰¹ Idem, p. 123.

⁶⁰² Martine Marzloff, compte rendu de lecture pour Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck esthétique, 1995, <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/poesie/ecritures-fragmentaires/pierre-garrigues>,

⁶⁰³ Françoise Daviet-Taylor et Al, *Fragments : Entre brisure et création*, Angers, PUR, 2016, p. 191.

les rues. C'est bel et bien un autre climat que l'on découvre, celui de l'érosion progressive du couple qui impacte le texte de l'auteur. Dans ce processus de la lente agonie du couple qui n'a plus de force vitale et véritable pour reprendre son cours ; ce qui s'est montré par la déterritorialisation de l'espace. C'est la mise en relief de la crise au sein du couple, mieux de la société. Au-delà de toutes les autres caractéristiques perceptibles du fragmentaire chez l'auteur l'espace semble être également porteur de sens. Comme on a pu le découvrir dans les manifestations du fragmentaire chez l'auteur l'espace se lit par la déterritorialisation. Ainsi, le jeu du fragmentaire sur l'espace « crée *un espace de non-dit qui permet l'ambiguïté* ». La question de la réception devient alors essentielle. Le romancier sollicite un travail nécessaire de son lecteur. Il doit être activement impliqué dans la reconstruction du sens. De la sorte, il se doit de lire entre les lignes afin de retrouver la cohérence du texte, au-delà de la discontinuité de celui-ci.

À la fin de ce chapitre, il apparaît que, dans certains des romans étudiés, le fragmentaire est un choix esthétique volontaire et assumé pour la mise en relief des enjeux autour de plusieurs thématiques sociales. En effet, les enjeux qui en découlent situent un rapprochement du texte littéraire à la société. C'est en fait ce qui ne manque pas d'être observé « au niveau de la typographie, de la narration, de la syntaxe ou de l'énonciation, elles sont, dans tous les cas, porteuses d'un sens qui est parfois insaisissable, mais qui invite le lecteur à combler les « failles » apparentes du texte: la crise au travail, la crise dans la famille, la crise sentimentale, en un mot la crise sociale. Il existe une fascination du fragmentaire chez les romanciers. Cet état pourrait ouvrir la recherche des possibilités du fragmentaire sur d'autres enjeux tels que les enjeux philosophiques.

CHAPITRE III : FRAGMENTATION ET ENJEUX PHILOSOPHIQUES

« *Le fragment n'est pas, n'est plus un objet. Il n'occupe plus un champ réservé à la philosophie, à la littérature, [...], [mais il] trouve son articulation à la jonction de la philosophie [et] de la littérature [...], entre ces divers champs du savoir* »⁶⁰⁴. Ainsi, la lecture fragmentaire du texte s'actualise par une mise en question et un constant déplacement des enjeux, du littéraire au philosophique. Cela permet d'appréhender l'écriture des romanciers au-delà de la reconnaissance formelle et générique qui pourrait se présenter sous un autre angle. Le recours constant au fragmentaire chez les auteurs répondrait à une perspective bien plus esthétique et sociale. Une signification philosophique se dégage à partir de la prise en texte des thématiques du transhumanisme, du système, de la mémoire et du temps.

Nous essayerons d'envisager par ce chapitre notre analyse de l'écriture des auteurs sous une perspective philosophique. Ce choix nous conduira à inscrire les textes ou la pratique fragmentaire chez les auteurs dans le cadre d'un questionnement philosophique.

I/ FRAGMENTATION : ÉTHIQUE ET SYSTÈME

« *La discontinuité est ainsi tout à la fois une question existentielle et gnoséologique, donc esthétique et éthique à la fois* »⁶⁰⁵. Le fragmentaire s'annonce alors sous l'angle de l'éthique. Le leitmotiv des auteurs semble s'inscrire véritablement dans un rejet de la notion de système. Par le fragmentaire, le rejet de système acquiert une valeur capitale. Ce qui devient même un thème constant à travers leur écriture « *au point que la capacité même de penser finirait par se confondre avec la faculté de penser et de se penser hors de toute circularité systématique* »⁶⁰⁶. En effet, la confrontation aux questions d'ordre existentielles et

⁶⁰⁴ Jean-Louis Major, (1990). Roland Barthes fragmentaire. *Voix et Images*, 16(1), 150–153. <https://doi.org/10.7202/200882ar>. (article consulté le 23 Mai 2020 à 17h30).

⁶⁰⁵ Pierre Garrigues et Al, *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 64.

⁶⁰⁶ Françoise Susini-Anastopoulos, *Écriture fragmentaire, Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 130.

de la totalité dans un monde en perpétuel mouvement et de crises laisse observer le texte littéraire sous d'autres angles à partir de la fragmentation. « *Le fragment appelle un nouveau mode de lecture* »⁶⁰⁷. Selon que l'on examine la progression de l'écriture des romanciers, il se révèle surtout une remarquable prise en compte de la question du transhumanisme dans *Golem* de Pierre Assouline. Aussi existe-t-il un rejet du système et ce, du point de vue de la structure textuelle de toutes les œuvres étudiées.

I.1/ Le fragmentaire, une question d'éthique.

Le texte *Golem* de Pierre Assouline dans le corpus s'intéresse à la question du *transhumanisme*⁶⁰⁸. Ainsi, à partir de l'analyse des enjeux philosophiques de la fragmentation, le texte se démarque par l'esthétique fragmentaire, illustrant parfaitement cette question. En outre, l'aperçu du texte ou la manifestation du fragmentaire dans celui-ci apporte plus d'éclairage à la présente réflexion.

Le roman traduit par ses jeux, c'est-à-dire les enjeux d'une écriture qui prend en compte la relation entre l'homme et son rapport au monde. Le récit, en effet, s'articule autour de l'histoire singulière de Gustave Meyer, métamorphosé dans son statut d'humain avec un électromagnétique par son ami médecin, à savoir professeur Klapman à son insu ; ce que traduirait l'échantillon textuel que nous utilisons comme pour soutenir notre propos, « *à son insu, en l'opérant pour traiter son épilepsie, il avait également implanté une électrode dans une zone saine* » (page 102) dans l'optique d'accroître son intelligence. Partant de ce constat, Gustave Meyer, transformé, est régulièrement à la recherche de son identité dans une mobilité sans précédent. À cet effet, nous choisissons la trace textuelle de la page 201 comme exemple : « *il partait à la recherche d'un lieu où surmonter la fuite des jours* ». L'auteur profite par cette trame pour dévoiler ou réfléchir sur la

⁶⁰⁷ <https://www.erudit.org/en/journals/vi/1990-v16-n1-vi1360/200882ar.pdf> (op. cit).

⁶⁰⁸ Mouvement pariant sur la perfectibilité infinie de l'homme et l'emploi des technologies concourant à son amélioration physique, cognitive et intellectuelle gagne toujours plus en importance. On l'appelle le transhumanisme et sa volonté est de permettre à l'humanité de se libérer de la tyrannie de la nature, à chaque individu de s'émanciper et de s'augmenter grâce à la technique, pour finalement aboutir à l'émergence d'une nouvelle espèce : *le posthumain* https://iab-aib.org/fichier/transhumanisme/TM_Maxime_Crettex.pdf. (article consulté le 20 Septembre 2021 à 09h30).

problématique du transhumanisme⁶⁰⁹, surtout dans sa facette agissement sur les risques, conséquences et dangers. « *La forme du texte, marquée par la mise en éclat de l'homogénéité* »⁶¹⁰ avec un ciselage régulier dans le tissu textuel, participe de cette impasse imposée au personnage et à l'homme, par ricochet. De là, la question du transhumanisme est prise en charge par l'écriture fragmentaire chez l'auteur. Cela pourrait tout de même se montrer par la trace textuelle suivante : « *enquête sur les dessous scientifiques, économiques et idéologiques du transhumanisme* » (page 181). En se focalisant sur des marges à partir desquelles se joue le fragmentaire dans son texte, nous essayons de situer l'écriture de l'auteur aux confluent des enjeux philosophiques. Nourrit par le fragmentaire, l'écriture de l'auteur ne se limite donc pas à des préoccupations, seulement, littéraires et sociologiques, « *mais constitue à notre sens une orientation déterminante pour notre époque* »⁶¹¹. De fait, le texte se lit sous l'angle d'observation du concept philosophique ; la technique qui deviendrait une menace totalitaire. De même, on comprend que l'écrivain ne se résigne pas au silence, mais il part jusqu'au bout des mots comme pour créer du sens. En effet, la technique a peu ou prou conditionné notre rapport au monde en le démythifiant. Le progrès technique serait rentré en résonance avec la condition humaine. Considéré sous l'angle des enjeux philosophiques, l'écriture fragmentaire expose la manière dont la technoscience s'est détournée de sa vocation, celle du développement en vue du confort matériel de l'homme. En tout état de cause, le récit se singularise par la désorientation à l'image de la réalisation dystopique que pourraient offrir le progrès et la technique. Ce qui permet la configuration du récit que l'on a pu analyser. Une configuration qui laisse entrevoir une écriture romanesque marquée par la déstructuration spatiale, l'éclatement du temps, le ciselage de la phrase, le brouillage des genres, etc. Comme le souligne Françoise

⁶⁰⁹ Entretien réalisé avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de Golem. [gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Pierre-Assouline.-Golem/\(source\)/187958](http://gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Pierre-Assouline.-Golem/(source)/187958). La légende du Golem — en hébreu, cela signifie « masse informe » — est tirée de la Kabbale, qui raconte la création, au XVI^{ème} siècle, d'un être artificiel par un rabbin de Prague. Je me suis emparé de cette vieille légende pour en tirer une histoire très contemporaine, un peu futuriste même, où se mêlent des préoccupations médicales, éthiques, philosophiques, liées à l'humanisme, au posthumanisme et aux théories avant-gardistes du transhumanisme.

⁶¹⁰ <https://Annales.univ-mosta.dz/images/pdf/Annales18af.pdf> (op. cit).

⁶¹¹ <https://books.openedition.org/puv/937> (consulté le 11 Octobre 2021 à 09h45).

Susini-Anastopoulos, « *l'intérêt pour tout ce qui est fragmentaire est sans doute imputable aux hantises de la société dans laquelle nous vivons* »⁶¹². Le choix fragmentaire répond donc à une volonté, celle de repenser le rôle moteur de la technique dans l'évolution de notre rapport au monde. Cette réalisation semble être une aporie. On pourrait parler d'un gouffre infini ouvert par la technique moderne, un bouleversement des bases de notre éthique. En cela, un questionnement approfondi de l'impact de la technique sur notre rapport au monde et sur notre condition humaine s'impose. Dès lors, les auteurs nouent de « plus en plus fortement les liens entre l'écriture et l'éthique. De cette manière, l'écriture est un investissement et est dotée d'une vocation à assumer. Selon les termes de Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, « *l'écriture fragmentaire [...] se veut l'expression au plus proche d'une expérience supposée être celle de tout le monde, celle de la perception, la plus spontanée possible, du chaos et du non-sens, premier du monde* »⁶¹³. Force est d'admettre que l'esthétique fragmentaire, hormis sa tendance à trouer l'unité de la représentation romanesque, est un procédé fécond eu égard à l'accent mis sur une question éthique. Dès l'instant où l'état actuel de notre rapport au monde menace l'intégrité de notre essence, la quête fragmentaire conditionne un autre rapport à l'écriture. En effet, il s'observe à partir du fragmentaire chez l'auteur, une construction du sens du texte qui reposerait sur un rapport de cause à effet comme chez les autres romanciers. Ce que l'on penserait comme une limite n'est pas la fin de l'écriture, « *mais sa véritable origine, sa plus concrète exigence* »⁶¹⁴. Le fragmentaire serait une attitude à double vitesse intellectuelle de récusation : une certaine technique d'exposition rappelant les failles et le dysfonctionnement de notre société et, une direction prise par la démarche émancipatrice ; c'est une fuite dans l'utopie totalisante⁶¹⁵. Ce rejet du système est d'autant manifeste dans l'ensemble du corpus qu'il est modulé dans les œuvres.

⁶¹² Françoise Susini-Anastopoulos, *Ecriture fragmentaire, Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 1.

⁶¹³ Peter Schnyder et Al, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 93.

⁶¹⁴ Marie-Chantal Killeen, *Essai sur l'indicible Jabès, Duras, Blanchot*, PUV, 2004, p. 12.

⁶¹⁵ Françoise Susini-Anastopoulos, *Ecriture fragmentaire, Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 131.

I.2/ Un rejet du système⁶¹⁶ chez les auteurs

« *Le fragment, qui de prime abord se donne pour ce qui s'oppose au discours, est devenu l'emblème de la modernité* »⁶¹⁷. Le rejet dans les œuvres des auteurs de la pensée systématique ne doit d'ailleurs pas paraître accidentelle dans cette ère contemporaine. Pour Claude Cavallero, « [...] *la fragmentation porte en elle l'empreinte indélébile [...] de l'unité qu'elle condamne* »⁶¹⁸. Plus qu'une stratégie narrative, le fragmentaire est l'expression de l'écriture qui refuse l'idée de totalité, même si dans le discontinu, il se présente une unité. De fait, « *le seul intérêt du fragment est d'interroger le possible de l'écriture* »⁶¹⁹. Le fragmentaire, « *c'est-à-dire le fragment en tant que pratique, en tant que questionnement, en tant qu'exigence* »⁶²⁰, traverse les œuvres et emprunte diverses formes. En effet, la linéarité du discours, la chronologie et la spatio-temporalité, pour ne citer que ces éléments, ne sont plus capables de représenter la conception de l'homme et sa vision du monde. Comme l'époque, précisément au lendemain de la deuxième guerre mondiale qui semblait à Maurice Blanchot hostile au système. Pour lui, les atrocités de la guerre imposent une nouvelle manière de dire les choses. Ainsi, par l'idée d'interroger le possible de l'écriture, l'interrompu devrait être présent comme « *un topos incontournable de la pensée fragmentaire* »⁶²¹. Toutefois, il convient de préciser que la question du système ne constitue pas forcément l'actualisation de l'esthétique fragmentaire dans une œuvre dite fragmentaire. Mais, dans notre cas, cela semble être l'apanage des textes. Ils s'appréhendent ou s'affirment dans une recherche du plurielle, une constante recherche de la vérité. À cet effet, on pourrait souligner que le « noyau » de l'écriture fragmentaire chez les auteurs serait la

⁶¹⁶ Dictionnaire, *Le Robert illustré d'aujourd'hui*, Paris, 2000, p. 1383. I.1. Ensemble abstrait dont les éléments sont coordonnés par une loi, une théorie. II.1. Ensemble complexe d'éléments naturels de même espèce ou de même fonction=structure.

⁶¹⁷ Jean-Louis Major. (1990). Roland Barthes fragmentaire. *Voix et Images*, 16(1), p. 51. <https://doi.org/10.7202/200882ar>. (article consulté le 23 Mai 2020 à 17h30).

⁶¹⁸ Claude Cavallero, « Poétique de Le Clézio : fragments et fractales », in *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 128.

⁶¹⁹ Peter Schnyder et Al, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 79.

⁶²⁰ <https://www.erudit.org/en/journals/vi/1990-v16-n1-vi1360/200882ar.pdf> (op. cit).

⁶²¹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire, Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 129.

discontinuité en tant que sens et la rupture comme la forme du texte. C'est faire écho, par exemple, au texte de Tanguy Viel qui est « *une partition écrite* » où il « *détache chaque mot* » comme si l'auteur « *voulait qu'on attende toujours un éclairage des mots, où les paroles laissent seulement supposer la partie immergée de l'iceberg* »⁶²². En effet, les conditions de possibilité scripturale et les enjeux de la quête s'actualisent dans un rejet de la tendance systématique. Cela dit, l'écriture des auteurs n'étant pas dans un ensemble d'éléments de même espèce pour parler de système, elle ne peut être qu'aversion à une certaine technique d'exposition de la maîtrise absolue de la pensée et de la totalité. Le système pourrait avoir pour effet d'embarquer l'esprit. De là, l'écriture des auteurs pourrait s'appréhender en tant qu'une « *autre manière d'articuler la partie et le tout, le détail et l'ensemble, le particulier et le général* »⁶²³. Il s'ensuit que le roman remet en cause la vision statique et trop homogène du système. Comme on a pu l'observer au niveau de la structure narrative de chaque texte. Par exemple, chez Jean Echenoz où le texte pourrait se lire entre plusieurs déménagements dans un mouvement de fragments, et de plusieurs motifs distinctifs, des détails pertinents permettant d'identifier dans quelle construction textuelle nous sommes. De ce fait, la déconstruction est de mise dans la seule perspective de rompre la linéarité, la forme traditionnelle de l'œuvre et mettre la clôture du discours en cause. On pourrait se référer ici à « *Jacques Derrida qui n'a cessé de remettre en question la forme traditionnelle du livre, rêve de l'unité et de la totalité du discours clos sur lui-même* »⁶²⁴. Par le fragmentaire, un degré d'hostilité manifesté au seul mot système se met en place dans le tissu textuel, un langage propre à l'ensemble des auteurs dont les particularités se détournent du système se présentent ; c'est une expression en séquences brèves et discontinues, mise en place de la pensée par bribes. Leurs textes s'offrent dans un inachèvement de l'œuvre et dans une ouverture. On y découvre une fracture nécessaire à l'univers langagier qui pousse le discours romanesque dans un

⁶²² <https://wuw.pl/rwr/article/download/3883/3747/> (consulté le 04 Septembre 2021 à 16h30).

⁶²³ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire, Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, p. 130.

⁶²⁴ http://www.universalis.fr/encyclopedie/C070017/DERRIDA_J.htm (consulté le à' Février 2021 à 17h45).

décloisonnement sans précédent. De cette ouverture, on note l'incertitude et la perte de confiance dans le système. Le fragmentaire est mobilisé comme dans la perspective de Emil Cioran⁶²⁵ et dans le procès que l'écrivain intente au système. En fait, le système est, pour le penseur, son mode naturel d'expression, son être en quelque sorte. Le système serait en revanche sa mort spirituelle. Il serait donc tyrannie, asphyxie, impasse. Sans doute la conséquence de voir les textes des auteurs dans une manifestation dont la volonté est de dire autrement les choses. De cette façon, l'époque elle-même semble, aux auteurs, hostile au système, comme souligné plus haut. Un effondrement d'un ordre ancien de la connaissance se montre. Par ailleurs, une expérience illimitée s'offre. Cette discontinuité dans le tissu textuel, nous permet toutefois de déceler une certaine fracture entre la quête d'un certain temps à caractère téléologique et totalisateur et les temps contemporains. À la lumière de cette fracture ou rupture dans les textes, force est de relever que l'esthétique fragmentaire conviendrait alors à toutes les « modernités » et à toutes les époques en mal de stimulations nouvelles « *comme une instance où viendrait se rassembler la force des grands systèmes déchus pour produire, par d'autres voies, d'autres puissances d'ébranlement* »⁶²⁶. Par leur scripturalité, on pourrait souligner la fin de principes régulateurs, la téléologie, la raison suffisante, comme nous l'avions souligné. De ces jeux de tout genre dans les textes, en passant par la remise en question de tout ce qui serait grand Récit, c'est la mise en place d'un réquisitoire contre la production de système, « *le fragmentaire au sens où l'écriture serait par nature dans l'impossibilité d'atteindre une totalité, une unité et une finitude* »⁶²⁷. À l'ère du « soupçon contemporain », plus rien, aucun discours ne peut être posé en élément témoin de stabilité, encore moins comme absolu. Les écrivains, dans leur revendication d'une pensée ouverte et affranchie de toute contrainte systématique comme le souligne Alain Montandon, sont « *hanté[s] par la perte de l'unité, la vision d'un monde éclaté en de multiples identités, monde*

⁶²⁵ Emil Michel Cioran, *Cahier*, cité par Ingrid Astier, « L'écriture fragmentaire chez Cioran traversée solitaire d'un élégiaque », *Alkemie Revue semestrielle de littérature et philosophie*, n°2, Novembre 2008, p.75.

⁶²⁶ Ingrid Astier, « L'écriture fragmentaire chez Cioran traversée solitaire d'un élégiaque », *Alkemie Revue semestrielle de littérature et philosophie*, n°2, Novembre 2008, p.134.

⁶²⁷ Peter Schnyder et Al, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 71.

fragmenté par essence et dont la forme même de [leurs] œuvre[s] témoigne[ent] »⁶²⁸. Comme on pourrait le penser, cet état de fait déplace l'insaisissable frontière entre littérature et philosophie. Par le fragmentaire, d'autres pistes sont explorées, qu'ils s'agissent de la mémoire et du temps.

II/ LE FRAGMENTAIRE : MÉMOIRE ET TEMPS

Les questions de la mémoire et du temps dans les textes s'assimilent « *à une spirale qui revient sans cesse et à laquelle on n'échappe pas* »⁶²⁹. Les récits se tissent sous le poids dominant de ces questions qui relèveraient de la philosophie. Ainsi, les textes s'appréhendent sous leurs effets, tout en mettant la lecture en rapport de diachronie par de constants souvenirs. Nous analysons ces différentes questions comme des enjeux philosophiques de la fragmentation chez les auteurs. Nous tenterons de montrer comment, à partir de la lecture de leur texte, le fragmentaire pourrait s'appréhender sous l'angle d'enjeux philosophiques. En effet, les jeux de renvois incessants dans les textes ont peut-être pour effet de multiplier les angles sous lesquels il incombe de les lire.

II.1/ À la lisière de la mémoire

Dans leur diversité même, les textes des auteurs font apparaître divers questionnements, des axes d'analyse complémentaires, convergents ou divergents, qui permettent d'affiner et d'enrichir notre appréhension de la pratique fragmentaire. Sous l'angle des enjeux philosophiques, les textes des auteurs seraient inscrits dans une ouverture disciplinaire. Ce qui donne d'observer l'extraordinaire vitalité et puissance du fragmentaire. Dans ces possibles enjeux philosophiques travaillés par l'écriture fragmentaire, les textes de Pierre Assouline et de Tanguy Viel sont représentatifs sur la question de la mémoire. L'écriture fragmentaire est, à cet effet, investie à des fins philosophiques. En effet, les auteurs choisissent d'en faire un sujet pratique par le biais de la fragmentation.

⁶²⁸ Alain Montandon, *Formes brèves*, 2018, p. 100.

⁶²⁹ <https://books.openedition.org/puv/937> (op. cit).

Ainsi, les textes offrent aux auteurs une occasion de rester plus près de la pensée philosophique vu que, les textes, par les agissements de la mémoire, sont constamment déchirés, morcelés par la mise en page et par la syntaxe. L'impact fragmentaire pousse les œuvres dans une culture du discontinu à partir de la notion précitée (mémoire). Alors, on constate que cette notion revêt « *une fonction initiale dans le processus créateur* »⁶³⁰. De ce fait, il sert de germe ou de semence à la réalisation narrative. On découvre que les récits se démultiplient sous le poids de la mémoire. De la sorte, la perspective textuelle se transforme de fond en comble. Ainsi, les textes s'actualisent dans une constante conservation, un effacement et une dislocation.

Golem de Pierre Assouline et *L'Absolue perfection du crime* de Tanguy Viel sont de ces récits qui tentent de ne pas s'éloigner de la thématique de la mémoire. Ce sont des textes qui font de cette question leur sujet. Les textes romanesques rayonnent ainsi, au-delà de leurs propres frontières. De fait, *Golem* et *L'Absolue perfection du crime* sont, de prime abord, une spirale qui se décline sous la forme d'une exposition permanente sur les facettes de la mémoire. C'est par cette exposition que les textes reviennent inlassablement sur ce qui les fonde, à savoir cette « mémoire ». Le fragmentaire se présente comme le lieu par excellence de la mémoire. Surtout, la mémoire de Gustave Meyer et du narrateur de Tanguy Viel organise des déplacements constants en des lieux et espaces pour se souvenir. Comme le mentionne le personnage de Pierre Assouline en ces propos : « *ma mémoire précède ma naissance, j'aurais voulu la perdre, au lieu de quoi elle m'envahit et, le saviez-vous, on peut mourir d'un excès de mémoire* » (page 208), et le narrateur de Tanguy Viel d'ajouter, « *je me souviens* » (page 39), « *je me souviens* » (page 32). La mémoire devient donc une saillance ou une tâche qui met le texte, non pas dans une fluidité, mais dans un mouvement. L'écriture, tout comme le personnage et le narrateur, sont ainsi à la lisière de deux temps (passé et présent) cruellement écartelé dans l'univers de *la mémoire*⁶³¹. La mémoire, par exemple, fait

⁶³⁰ <https://123dok.net/document> (op. cit).

⁶³¹ Dictionnaire, *Le Robert illustré*, 2000, op. cit, p. 913, I.1. Faculté de conserver et de rappeler des choses passées et ce qui s'y trouve associé ; l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé.

que Gustave Meyer a une histoire. Chez le narrateur de Tanguy Viel, elle permet de relater les faits déroulés antérieurement jusqu'à ce que ce qui hante sa mémoire devienne « *quelque chose entre moi et moi sûrement, mais quelquefois c'est lourd à porter* » (page 139), comme le dit lui-même. On pourrait remarquer que la mémoire permet au personnage assoulinien de vivre et au narrateur de guérir d'une situation douloureuse. La mémoire est donc le fait fondamental de leurs personnes. Surtout, la conscience de Gustave Meyer s'étend sur une infinité de plans, qui vont du plan de l'Histoire (la Shoah) au plan de l'action. Par cette fragmentation, il se plonge dans le passé. Son action se pose sur le présent. Dans ce passé, son « Moi » coïncide avec sa mémoire, comme on le découvre également chez le narrateur de *L'Absolue perfection du crime*. À la différence, le narrateur de Tanguy Viel relate des faits qui se sont déroulés « *trois ans plus tard* » pendant que Gustave Meyer subit les traces de l'Histoire. Dans l'action, le passé coïncide avec la conscience de leur corps. On constate que le passé se conserve dans le corps du personnage et du narrateur comme un perpétuel présent, et dans leur esprit comme un perpétuel passé. De fait, chaque souvenir est un moment unique de leurs histoires, vu que la durée dans les textes devient la mémoire. La durée est donc mémoire. En effet, elle occupe un champ de la réalité qui coexiste avec le présent du personnage et du narrateur, voire celui des textes. La mémoire « et le présent sont simultanés ; le passé existe dans le présent sous la forme de la mémoire. Le souvenir est présent. En ce sens, la mémoire devient une conscience créatrice. Elle ne répète pas seulement, ni ne reproduit pas que le passé, mais s'appréhende en tant qu'entité motrice. Toutefois, le corps du personnage se meut la plupart du temps par habitude. Cette habitude s'est sédimentée en mécanismes moteurs qui rendent son action désorientée. Une autre mémoire, outre celle du souvenir vient buter dans son action. De cette manière, les actions du personnage s'actualisent entre deux mémoires (mémoire du corps et mémoire pure), si l'on permet l'expression. Perçue sous cet angle, l'écriture de l'auteur s'annonce en tant qu'une scripturalité qui présenterait les failles de la mémoire. Cette discontinuité dans la mémoire du personnage offre l'avantage en ceci qu'elle permet de mieux appréhender la question de la mémoire comme pour

présenter « *un problème plus général, celui des rapports du corps et de l'esprit* »⁶³². Comme on a pu le découvrir chez Pierre Assouline, la neurologie veut, en fait, « *traiter les souvenirs comme des objets susceptibles d'être rangés dans des boîtes* »⁶³³. Dans la pratique fragmentaire chez les auteurs, aucune instance n'obéit à la loi de la continuité. La mémoire est constamment sollicitée dans un tiraillement. « *La linéarité narrative se heurte à des tranches* »⁶³⁴ d'actions et de souvenirs. Les auteurs de *Golem* et de *L'Absolue perfection du crime* s'inscrivent dans le débat philosophique et intellectuel de leur temps. La portée générale des œuvres invite à réexaminer des questions qui sont les nôtres en ce siècle. Ici, réside le geste philosophique, le fait que, par le fragmentaire, une lumière est faite sur un sujet d'ordre philosophique, même si cela a toujours été. De fait, le fragmentaire nous offre les clés indispensables pour comprendre une énigme existentielle. Le fragmentaire pourrait, à cet effet, se positionner comme une pensée neuve à l'ambition de faire époque. Par lui, on pourrait comprendre la difficulté qui s'annonce face à une mise en place d'un accroissement de l'intelligence artificielle qui serait « *l'insertion de notre liberté dans l'être matériel* »⁶³⁵. Comme on le découvre chez le personnage de Pierre Assouline, l'intelligence artificielle soumet ses gestes. La mémoire deviendrait « *une capacité particulière, en dehors du langage, de la perception ou de l'aptitude à programmer des gestes* »⁶³⁶. Or, « *la mémoire était ainsi, non pas seulement l'objet d'affections pathologiques spéciales, mais également une aptitude à conserver et à restituer ce qui est conservé, sans laquelle la pensée en particulier, mais aussi la vie en général, ne pouvaient être comprises* »⁶³⁷. En effet, on pourrait également préciser que le fragmentaire est une raison d'actualité sur la question de la mémoire. « *Il faut sans doute rappeler à ce sujet qu'en* »⁶³⁸ ce siècle comme hier, la mémoire intéresse plusieurs recherches à

⁶³² Denis Forest, *Bergson, Matière et mémoire, Introduction*, Paris, Flammarion, 2012, p. 15.

⁶³³ Idem.

⁶³⁴ Ibid.

⁶³⁵ Jean Hyppolite, *Aspects divers de la mémoire chez Bergson*, in *Figures de la pensée philosophique*, Tome 1, p. 412, PUF, Quadrige, <https://www.jstor.org/stable/23932584>, (article consulté le 01 Décembre 2021 à 15h30).

⁶³⁶ Denis Forest, *Bergson, Matière et mémoire, Introduction*, 2012, op. cit, p. 15.

⁶³⁷ Idem, p. 16.

⁶³⁸ Ibid.

plusieurs titres. C'est du moins ce qui ressort des enjeux philosophiques du fragmentaire à partir de la mise en relief de la question de la mémoire. Dans cette dynamique des enjeux philosophiques, la prise en compte de la question du temps est remarquable. Dans les textes, comme on a pu l'observer, « *le temps ne s'écoule pas au rythme des calendriers, dans la suite linéaire de moments uniques et distincts les uns des autres* »⁶³⁹. Le temps dans les textes s'assimile à une spirale qui revient sans cesse et à laquelle on n'échappe pas. L'écriture fragmentaire bouleverse la chronologie « *des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit* »⁶⁴⁰. De fait, on observe une discontinuité temporelle qui invite à un autre rapport au temps. Ainsi, le fragmentaire est « *comme un moyen de connaissance, servant à rendre philosophiquement intelligible l'essence du temps* »⁶⁴¹.

II.2/ À la lisière du Temps

Il se présente dans l'analyse, sur les enjeux philosophiques du fragmentaire, la conception du temps. La notion du temps devient une question stimulante. Comme le souligne si bien Michel Serres :

Le temps ne coule plus toujours selon une ligne ni selon un plan, mais selon une variété extraordinairement complexe, comme s'il montrait des points d'arrêt, des ruptures, des puits, des cheminées d'accélération foudroyante, des déchirures, des lacunes, le tout ensemencé aléatoirement, au moins dans un désordre visible. Ainsi, le développement de l'histoire ressemble vraiment à ce que décrit la théorie du chaos⁶⁴²

Dans les textes, de fil en aiguille, on a essayé de le démontrer dans certaines parties antérieures de notre analyse, le temps ne s'écoule pas dans une suite linéaire. Ainsi, « *il s'observe une discontinuité temporelle qui invite à établir un rapport de cause à effet* »⁶⁴³. En effet, nous avons patiemment examiné l'architecture des constructions textuelles, les événements n'apparaissent pas de manière

⁶³⁹ <https://books.openedition.org/puv/939> (op. cit).

⁶⁴⁰ <http://archives.univ-biskra.dz/> (consulté le 02 Novembre 2020 à 15h46).

⁶⁴¹ Morten Nojgaard, *Temps, Réalisme et Description*, 2004, op. cit, p. 14.

⁶⁴² Bruno Latour, Michel Serres, *Éclaircissements, Entretiens avec Bruno Latour*, Paris, François Bourin, 1992, p. 154.

⁶⁴³ <https://Annales.univ-mosta.dz/images/pdf/Annales18af.pdf> (op. cit).

chronologique ; un éclatement de la temporalité s'annonce de bout en bout dans les récits. Notamment, le « principe d'écriture » ne s'exprime pas de la même façon dans tous les textes. Toutefois, l'examen fait apparaître que, dans ces textes, la discontinuité temporelle se montre comme un schème opératoire. Le temps occupe une place importante dans l'architecture générale de la narration. Il définit le rythme des textes. Bien plus, son appréhension fixe la nature du discours. De fait, les auteurs souscrivent à une représentation fragmentaire du temps, d'un ordre philosophique⁶⁴⁴. De l'eau coule sous les ponts, et des révolutions textuelles bouleversent notre perception du temps. À cet effet, on pourra se souvenir de *l'Attente et l'Oubli*⁶⁴⁵ de Maurice Blanchot, œuvre qui révolutionne notre perception de la temporalité narrative et remet en cause le principe même de tout événement autour de l'oubli, du silence, du secret, du mystère et de l'attente. De ce texte « *qui égare son lecteur par l'absence de repères* »⁶⁴⁶ dans un labyrinthe. Par conséquent, ils construisent un univers temporel instable, comme pour faire référence à *L'Emploi du temps*⁶⁴⁷ où l'on constate une rupture dans l'agencement temporel ; la narration fusionne le temps des événements et le temps de la narration. On découvre une œuvre dessaisie de toute temporalité. Une surabondance de temps apparaît dans sa structure. Leurs œuvres deviennent une recherche susceptible de restituer souplement et plaisamment les délices d'un art caché, à partir de l'esthétique fragmentaire. Le fragmentaire envisage ce phénomène dans son contexte philosophique, existentiel. Ce qui participe à une contestation de la classique unité du temps, de prime à bord, et bien plus, une éradication ou un contrôle du temps. La dislocation temporelle est ainsi tout à la fois une question technique et existentielle, *À la recherche du temps perdu*⁶⁴⁸. Citons « *Marcel Proust qui rompt avec la linéarité du récit du XX^{ème} siècle, en privilégiant les reprises incessantes, les multiples variations sur les mêmes thèmes, la circularité de l'œuvre*

⁶⁴⁴ C'est nous qui mentionnons l'expression pour faire référence à ces différentes réflexions sur le temps dans le domaine de la philosophie. On pourrait citer, pêle mèle, Héraclite, Aristote, Platon, Blaise Pascal, Saint Augustin, Henry Bergson, etc.

⁶⁴⁵ Maurice Blanchot, *L'Attente et l'Oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

⁶⁴⁶ <https://constellation.uqac.ca/2380/> (consulté le 15 Mai 2021 à 21h30).

⁶⁴⁷ Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1957.

⁶⁴⁸ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1913-1927.

et donne naissance à ce qui deviendra l'esthétique de la discontinuité »⁶⁴⁹. C'est surtout de saisir le temps dans sa facette effrénée dans la condition de l'homme, *La Condition humaine*⁶⁵⁰ comme un *Voyage au bout de la nuit*⁶⁵¹, dans l'espoir de le ralentir en le brisant comme un puzzle en mille morceaux qui conduit l'écriture des romanciers de notre corpus. De cette manière, sous l'angle technique, « la discontinuité [temporelle] s'impose [...] comme l'envers d'une continuité impossible ou fallacieuse. Là se joue la question même de la littérature, techniquement »⁶⁵² et existentielle, elle est utilisée « comme un tremplin pour une méditation sur les rapports que l'homme entretient douloureusement avec le passé, pour une interrogation angoissée sur le présent et pour une exploration inquiète de l'avenir »⁶⁵³. À partir de cette double posture du constat sur la fragmentation temporelle qui se montre dans les tissus textuels, on finit par cerner le véritable sens qui se dégage dans l'annulation en grande partie du temps chronologique des récits. Dans une certaine mesure, le cours du temps y est considéré comme un « écartèlement entre l'univers de la narration et celui de l'inénarrable »⁶⁵⁴, au sens où il ne change jamais sa façon d'être le temps. Mais, presque au profit du sens des mots, et de ce que les auteurs présentent du temps lorsque nous y pensons vraiment, l'écriture fragmentaire envisage, à l'intérieur même de la rupture temporelle, la présence d'un principe qui demeure et ne change point : « la question de savoir comment la fiction [...] traite sa confrontation permanente avec l'expérience problématique de l'homme en tant qu'être de temps »⁶⁵⁵. En effet, « la réussite dépend du temps ou, plus exactement, de son traitement et de sa maîtrise. Ainsi, la temporalité est la clé de voûte de l'édifice et sert de structure ou de principe organisateur à toute l'entreprise »⁶⁵⁶ humaine. À contrario, « le temps est la marque de mon impuissance »⁶⁵⁷. La possibilité d'orienter cette temporalité

⁶⁴⁹ <https://s3.eu-west-3.amazonaws.com/> (op. cit).

⁶⁵⁰ André Malraux, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, 1934.

⁶⁵¹ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1932.

⁶⁵² Pierre Garrigues et Al, *L'Écriture fragmentale*, 2014, op. cit, p. 66.

⁶⁵³ Mohamed Ridha Bouguerra, *Le temps dans le roman du XXème siècle*, 2010, op. cit, p. 10.

⁶⁵⁴ Marie-Chantal Killeen, *Essai sur l'indicible Jabès*, Duras, Blanchot, 2004, op. cit, p. 134.

⁶⁵⁵ Morten Nojgaard, *Temps, Réalisme et Description*, 2004, op. cit, p. 13.

⁶⁵⁶ Mohamed Ridha Bouguerra, *Le temps dans le roman du XXème siècle*, 2010, op. cit, p. 10.

⁶⁵⁷ Jules Lagneau, *Célèbres leçons et fragments*, Paris, PUF, 1964, p. 121.

reviendrait peut-être à mieux la cerner, à l'expliquer, à la définir. Choisir de déchirer ou de briser la continuité temporelle sans cesse dans les textes, c'est vouloir faire le spectacle d'une discontinuité, d'une mort du temps qui se lit dans l'intervalle. Comme disait Saint Augustin, « *si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, alors je ne le sais plus* »⁶⁵⁸. Alors, le fragmentaire semble permettre une prise de conscience. De telle sorte que « *le récit devient ainsi le gardien du temps humain à de telles enseignes que l'homme n'arrive véritablement à prendre conscience de son existence comme être de temps qu'à partir du moment où il a appris à s'exprimer par récit* »⁶⁵⁹. De l'existence humaine, « au commencement de toute expérience, le temps se manifeste et se dérobe à nous »⁶⁶⁰. Ainsi, « *quelque chose se passe en nous, en dehors du nous, qui échappe au dire* »⁶⁶¹. Sans doute, la conséquence d'une écriture fragmentaire. Le temps lui-même s'en trouve modifié. Constamment, il subit une révolution ontologique d'une importance particulière. Dans les textes, la question du temps s'observe ainsi dans un double rapport : technique et existentiel. À ces fins, le fragmentaire s'avère riche en possibilités pour communiquer sur l'appréhension du temps dans la fiction littéraire sous une facette philosophique. Le problème de l'existence de l'homme dans le temps constitue le fond de l'écriture des auteurs. C'est la loi des textes en ce sens que « *l'être humain, la seule créature à se savoir mortelle, simple passager sur terre ne jouissant que d'une durée limitée, est, en effet, hanté par le temps. Il ne peut qu'en ressentir chaque jour la finitude alors qu'intrigué il le conçoit, ou le constate, comme infini, n'en voyant jamais, ni en amont ni en aval, les rives invisibles* »⁶⁶². La fragmentation pénètre ainsi le récit, conviant le lecteur à adhérer à la réflexion basée sur les jeux des déformations et des métamorphoses du temps.

⁶⁵⁸ Saint Augustin, *Les Confessions, Livre XI, Chapitre 14*.

⁶⁵⁹ Morten Nojgaard, *Temps, Réalisme et Description*, 2004, op. cit, p. 17.

⁶⁶⁰ Eric Hoppenot, Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : " le temps de l'absence de temps ", Colloque du GRES, Barcelone 2001 - 19 - Eric Hoppenot, IUFM de PARIS In *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques. Actes du 1er Colloque International du Groupe de Recherche sur les Ecritures Subversives Barcelone, 21-23 juin 2001. Textes réunis et présentés par Ricard RIPOLL. Editions Presses Universitaires de Perpignan, 2002.*

⁶⁶¹ Idem.

⁶⁶² Mohamed Ridha Bouguerra, *Le temps dans le roman du XXème siècle*, 2010, op. cit, p. 10.

À l'issue de l'analyse des enjeux philosophiques du fragmentaire dans les textes, on peut estimer que le fragmentaire chez les auteurs, en tant que pratique textuelle, est une constance qui relève « *d'une volonté de composition. Cela dit, de la forme apparemment disparate* »⁶⁶³, hétérogène, discontinue, une organisation se situe dans une cohérence des idées où le sens prend forme. Un méta-discours, sous l'angle philosophique, vient donc à la fois redoubler et défaire les lignes textuelles. Dans notre cas, cela permet d'orienter la pratique scripturale des auteurs aux contours philosophiques, surtout de la prise en compte des questions de l'éthique, de système, de la mémoire et du temps comme entité existentielle. Le fragmentaire où vient buter notre contemporanéité, a partie liée avec des réflexions déjà antérieures, mais qui se renouvellent. Ainsi, « *l'écriture fragmentaire [...] se veut l'expression au plus proche d'une expérience supposée être celle de tout le monde, celle de la perception, la plus spontanée possible, du chaos et du non-sens, premier du monde* »⁶⁶⁴. C'est, précisément, ce caractère multiple de la pratique scripturale par les multiples aspects du roman de notre époque qui fondent notre réflexion. Le fragmentaire, on pourrait le dire, « *se pense, explicitement ou non, comme activité critique, et destine au lecteur les interrogations qui travaillent la littérature* »⁶⁶⁵ de notre temps.

Au terme de cette réflexion autour des enjeux de l'écriture fragmentaire, il ressort que les auteurs, dans leur ensemble, adoptent une certaine liberté créatrice qui leur permet de redynamiser certains paramètres du roman. De fait, le fragmentaire serait pour eux, le lieu de la réalisation du fait littéraire où se renouvelle certaines formes littéraires qui doivent évoluer pour rester vivantes. Le fragmentaire permettrait une recherche sur le langage, bien plus de s'exprimer sur des questions sociales qui ont toujours marquées l'existence : le suicide, la trahison, le mal être amoureux. On note de même que leurs textes s'inscrivent dans le moule de la discontinuité, de l'émiettement, de la rupture, du ciselage, de la fragmentation en somme. Ainsi, tout dans l'architecture des récits participerait de la mise en relief

⁶⁶³ <http://epublications.unilim.fr> (op. cit).

⁶⁶⁴ Peter Schnyder et Al, *De l'écriture et des fragments*, 2016, op. cit, p. 93.

⁶⁶⁵ <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01866725> (op. cit).

d'un monde en mouvement, de la construction de soi, de l'Histoire, de la société, de l'existence à partir des questions d'éthique, du système, de la mémoire et du temps.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Dès l'entame de ce travail, nous nous proposons de nous pencher sur le sujet : « *Le fragmentaire à l'épreuve de quelques romans français contemporains. Les cas de Golem de Pierre Assouline, Envoyée spéciale de Jean Echenoz, l'Absolue perfection du crime de Tanguy Viel, l'Enquête de Philippe Claudel et Fuir de Jean-Philippe Toussaint* ». Alors, notre tâche consistait à montrer les stratégies par lesquelles les textes apparaissent comme manifestation du fragmentaire et, à quelles fins ces auteurs usent des différents mécanismes du fragmentaire pour donner sens à leurs œuvres. La démarche nous a permis d'organiser le travail en trois parties, respectivement intitulées « l'esthétique fragmentaire », « la manifestation du fragmentaire dans les œuvres » et « les enjeux de l'écriture fragmentaire ». Les textes des auteurs s'appréhendent comme un ensemble composite, hybride, fragmenté où les stratégies narratives, discursives et représentatives employées actualisent l'esthétique fragmentaire à partir d'un travail conscient effectué sur la forme, la thématique et la lecture. La présente étude s'est en fait construite selon des outils méthodologiques : d'abord, les travaux de Françoise Susini-Anastopoulos sur les gestes modernes de cette pratique (Draguer, Ciseler et aérer, Collectionner et combiner)⁶⁶⁶ et sa proposition sur le choix fragmentaire « [...] crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité »⁶⁶⁷ ; puis les travaux de Ricard Ripoll sur la « crise du sujet »⁶⁶⁸, de Umberto Eco à partir de la théorie de l'œuvre ouverte⁶⁶⁹ qui permet d'analyser la texture du corpus, de Mikhaïl Bakhtine à propos des marques d'interdiscursivité qui existent dans le texte, de Gérard Genette pour l'approche de certaines catégories analytiques du récit et de Pierre Zima⁶⁷⁰ pour un rapport entre l'œuvre littéraire et la société. C'est autour de trois parties que nous avons organisé notre travail.

⁶⁶⁶ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire Définitions et enjeux*, 1997, op. cit, pp. 100-103.

⁶⁶⁷ Idem, p. 2.

⁶⁶⁸ Ricard Ripoll, *L'écriture fragmentaire Théories et pratiques*, 2002.

⁶⁶⁹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, numéro 107, 1962.

⁶⁷⁰ Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales (2^e éd), 2000, op. cit.

Pour l'essentiel de la première partie, elle a consisté à cerner l'esthétique fragmentaire par une présentation de la notion de fragment rapprochée à des notions voisines pour montrer l'ambiguïté définitionnelle que prend en compte le terme fragment. Il s'agissait de comprendre les agissements de l'esthétique fragmentaire au-delà du simple mot fragment. Aussi fallait-il situer la pratique de la notion du fragmentaire par certains critiques. Dans cette dynamique, on a tenté une présentation des mécanismes liés au fragmentaire que sont le chaos, le discontinu, la brièveté, l'émiettement, etc. Toutefois, ces différents mécanismes présentent, certes, le fragmentaire, mais ne peuvent à eux seuls signifier l'esthétique. Finalement, c'est la prise en compte de la pratique chez les auteurs praticiens et critiques qui serait déterminante. En effet, on retiendra que le fragmentaire serait relatif à un maniement individuel. Chaque auteur ou critique l'élabore autrement et à volonté. Dans cette partie, il a donc fallu appréhender singulièrement les mécanismes liés à la pratique fragmentaire que révèle notre corpus.

La deuxième partie se proposait, quant à elle, de montrer les manifestations du fragmentaire dans les textes. Il ressort que le fragmentaire s'actualise par une fragmentation du récit en tant qu'un art du ciselage, de dissémination et de distillation à travers le jeu descriptif, la mise en abyme et la variation graphique. De même, son approche dans les textes se réalise par une fragmentation narrative ; c'est là un travail remarquable qui se faisait sur l'espace, le temps et le personnage. La fragmentation serait aussi un art de la circonlocution ou du détour par l'ouverture et les effets de combinaison des ressorts ou techniques autres que ceux du roman. De plus, il se conçoit dans les récits par un métissage actualisé par le jeu de l'ouverture et de la combinaison aux contours de l'universel avec la traversée des romans par l'interaction entre le français, la langue du discours et d'autres langues nationales comme l'anglais, l'allemand et l'italien. Dans cette partie de l'analyse, on note également une volonté pour les auteurs de prendre le lecteur au rebours de ses habitudes. Au terme de cette deuxième partie, nous avons constaté que toutes ces modalités qui génèrent le fragmentaire créent « le pont » de sa présence manifeste dans les tissus textuels. Toutefois, elles déboutent la lecture du texte. De

plus, elles favorisent une lecture emprunte d'aller et retour. Ainsi, les différents dispositifs narratifs sont impactés par le fragmentaire.

La troisième partie a été consacrée aux enjeux de l'écriture fragmentaire. En effet, elle permet d'observer la finalité de l'écriture des auteurs. On découvre que le fragmentaire serait le lieu de la réalisation du fait littéraire où se renouvent certaines formes littéraires. Ce pan de l'analyse permet, non seulement, de déceler chez les romanciers une recherche sur le langage, mais aussi et surtout de s'exprimer sur des questions sociales. Il s'ensuit également que les textes s'inscrivent dans le moule de la discontinuité, de l'émiettement, de la rupture, du ciselage, de la fragmentation en somme. Par ailleurs, l'architecture des récits s'inscrit dans un mouvement de la construction de soi, de l'Histoire, de l'existence à partir des questions d'éthique, du système, de la mémoire et du temps.

Comme on a pu l'observer, les textes des auteurs actualisent une écriture fragmentaire par la mise en place d'un véritable dispositif formel qui lui débouche sur des enjeux spécifiques dans la pratique scripturale. Cette actualité de la recherche ou de la rédaction de notre thèse a été l'occasion de situer quelques des textes des romanciers français contemporains, à savoir Pierre Assouline, Jean Echenoz, Tanguy Viel, Philippe Claudel et Jean-Philippe Toussaint. À la lumière de cette écriture marquée par l'enchevêtrement de plusieurs modalités scripturaires d'où son caractère pluriel, *c'est « une écriture dans laquelle 'tout est possible' comme une nécessité pour dégager un espace de langage en tant qu'esthétique correspondant à un temps autre »*⁶⁷¹, la contemporanéité. Sur le plan thématique, le fragmentaire a permis aux auteurs de nourrir leurs textes. Il régule la création, il est la matrice du tissu romanesque. Sur le plan esthétique, il fonctionne comme principe directeur de l'écriture, permettant aux auteurs de modeler et d'approcher plus singulièrement le récit, la lecture et le langage. Cette place qu'elle tient et ces enjeux qu'elle dégage dans les romans situent alors le fragmentaire comme un paradigme incontournable de l'écriture du romancier contemporain.

⁶⁷¹ Damien Bédé et Al, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 10.

Somme toute, puisque le fragmentaire est une écriture plurielle⁶⁷², dynamique, évolutive et ouverte, toute conclusion définitive sur les textes étudiés ne peut être que restrictive et provisoire. Cette thèse n'est pas une finalité et ne s'inscrit pas dans une présentation exhaustive. Elle peut même être considérée comme un point d'aboutissement de notre réflexion, fût-elle encore soumise dans l'avenir aux modifications que légitime une recherche aiguillonnée par le souci de l'exactitude toujours plus grande.

⁶⁷² Damien Bédé et Al, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, 2015, op. cit, p. 10.

BIBLIOGRAPHIE

I/ CORPUS

- Assouline, Pierre. *Golem*, Paris, Gallimard, 2016.
- Claudé, Philippe. *L'Enquête*, Paris, Stock, 2010.
- Echenoz, Jean. *Envoyée spéciale*, Paris, Minuit, 2016.
- Toussaint, Jean-Philippe. *Fuir*, Paris, Minuit, 2005.
- Viel, Tanguy. *L'Absolue perfection du crime*, Paris, Minuit, 2001.

II/ AUTRES OUVRAGES

- Blanchot, Maurice. *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2000.
- Butor, Michel. *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1957.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1932.
- Malraux, André. *La condition humaine*, Paris, Gallimard, 1934.
- Mauvignier, Laurent. *Des Hommes*, Paris, Minuit, 2009.
- Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1913.
- Saint Augustin, *Les Confessions*, Livre XI, Chapitre 14.

III/ ARTICLES CONSACRÉS AUX AUTEURS

- Bernard-Rabadi, Isabelle. La ville, espace privilégié du romanesque de Jean Echenoz, Dirasat, Human and Social Sciences, Volume 37. No. 1. 2010.
- Blanckeman, Bruno. Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, Paris, Septentrion, 2000.
- Dambre, Marc. « E comme Echenoz et comme espace », dans Dix-neuf/ Vingt. – Romanciers d'aujourd'hui, Saint-Pierre-du-Mont, S. P. E. C., n°2, octobre 1996.

Schoots, Fieke. « Passer en douce à la douane ». L'écriture minimaliste de Minuit, Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, 1997.

Xanthos, Nicolas. (2009), Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint. *Etudes françaises*, 45 (1), 67-87.

IV/ REVUES

Astier, Ingrid. « L'écriture fragmentaire chez Cioran traversée solitaire d'un élégiaque », *Alkemie Revue semestrielle de littérature et philosophie*, n°2, Novembre 2008.

Bal, Micke. « Le verre grossissant », *Etudes littéraires*, vol. 28, n° 3, 1996, p. 13-28.

Bertrand, Gervais. « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Etudes Littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999.

Bourneuf, Roland. in L'organisation de l'espace dans le roman. *Etudes littéraires*, 3 (1), 77-94.

Clerc, J.-M. « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, 2001, n°298, pp. 317-326. (Consulté le 23 janvier 2021 à 19h30).

Djedjugua, Bezzouh. et , Souhila, Ramdane. (2018). « L'écriture de soi chez Malika Mokeddem : libération ou engagement? » *Francisola: Revue Indonésienne de la langue et la littérature françaises*, 3(1), 67

Gbanou, Sélom Komlan. « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n°75, 2004, p. 92.

Groupe u, Douze bribes pour décoller 40000 signes, *Revue d'esthétique*, 1978.

Gusdorf, Georges. Les Ecritures du Moi, *lignes de vie I*, Paris, Odile Jacob, 1991.

Hoppenot, Éric. « L'écriture du désastre », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118 | 2014.

Isabelle Bernard-Rabadi, in Dirasat, *Human and Social Sciences*. Volume 37. No. 1. 2010.

Isabelle Daunais (1997). La réversibilité des arts : littérature et peinture au confluent de la critique (Zola, Huysmans). *Etudes françaises*, 33 (1), 95-108.

Vandendorpe, Christian. « Du fragmentaire et de la subjectivité dans l'essai », in *Parcours de l'essai québécois, Nota Bene*, Québec, 2004.

Verrier, Jean. « La traversée des médias par l'écriture contemporaine : Beckett, Pinget ». *Etudes françaises*, 22 (3).

V/ COLLOQUES

Ecriture de soi, invention de soi dans les littératures française et d'expression française contemporaines, 10, 11 et 12 novembre 2016, Université de Tunis (Tunisie), Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis, Laboratoire de recherche Intersignes (LR14ES01), http://www.fabula.org/actualites/ecriture-de-soi-invention-de-soi-dans-les-litteratures-francaise-et-d-expression-francaise_72766.php. (article consulté le 15 Février 2022 à 20h).

Eric Hoppenot, Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : “ le temps de l'absence de temps ”, Colloque du GRES, Barcelone 2001 - 19 - Eric Hoppenot, IUFM de PARIS In *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*. Actes du 1er Colloque International du Groupe de Recherche sur les Ecritures Subversives Barcelone, 21-23 juin 2001. Textes réunis et présentés par Ricard RIPOLL. Editions Presses Universitaires de Perpignan, 2002.

VI/ ENTRETIENS CONSACRÉS AUX AUTEURS

Conversation à Canton entre Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint les 30 et 31 mars 2009. Pour l'auteur l'écriture se résumerait en une fuite : *Ecrire, c'est fuir*.

Jean Echenoz, « Dans l'atelier de l'écrivain », entretien en postface à *Je m'en vais*, Minuit, 2001.

Entretien réalisé avec Pierre Assouline à l'occasion de la parution de Golem.
gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Pierre-Assouline.-
Golem/(source)/187958.

Paroles intemporelles, Entretien avec Philippe Claudel, Messilä, Lahti – Finlande,
14.-16 Juin 2009.

Faerber, Johan. 2 septembre 2021 Entretiens, Livres, Rentrée littéraire 2021,
Tanguy Viel.

VII/ OUVRAGES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

VII.1/ SUR LE FRAGMENTAIRE

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Bédé, Damien (dir). *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, L'Harmattan, Paris, 2015.

Bernez, Nicole. « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique) ». *Cinémas*, 15 (2-3).

Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Cioran, Emil. *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1987.

Claude Cavallero, « Poétique de Le Clézio : fragments et fractales Claude Cavallero », in *L'écriture fragmentale*, 2014.

Collot, Jérémy. « Le fragmentaire, ce qui, du fragment, m'arrive », in *Que m'arrive-t-il ?*, Rennes, PUR, 2006.

Conche, Marcel. *Héraclite, Fragments*, Paris, PUF, 5ème éd, 2011.

Daviet-Taylor, Françoise (dir). *Fragments : Entre brisure et création*, Angers, PUR, 2016.

Garrigues, Pierre (dir). *L'Écriture fragmentale*, Faculté des Lettres et Sciences humaines, Sfax, 2014.

Guyaux, André. *Poétique du fragment*, Essai sur les Illuminations de Rimbaud, Neuchâtel, A la Balconnière, 1985.

Handke, Peter. *L'histoire du crayon*, trad. De l'allemand, Gallimard, 1987.

Lacoue-Labarthe, Philippe / Nancy, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

Lagneau, Jules. *Célèbres leçons et fragments*, Paris, PUF, 1964.

Maryse, Roussel-Meyer, *La fragmentation dans le roman*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2011.

Michaud, Genette. *Lire le fragment, Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1989.

Montandon, Alain. *Les formes brèves*, Paris, Garnier, 2018.

Ripoll, Ricard (dir). *L'écriture fragmentaire Théories et pratiques*, Paris, PUP, 2002.

Roukhomovsky, Bernard. *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, coll. « Lettres supérieures », 2001.

Samson, Gunhild. « Le « Witz » : inférences et interprétation » in *Lire entre les lignes : L'implicite et le non-dit*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2003.

Schlegel, Friedrich. *Fragments*, Paris, José Corti, 1996.

Schnyder, Peter. *De l'écriture et des fragments*, Paris, Garnier, 2016.

Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'écriture fragmentaire Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.

Valéry, Paul. « Analecta », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. II, 1960.

VII.2/ SUR LE ROMAN

Abolgassemi, Maxime. « La description expérimentale chez Balzac et Musil », *Poétique*, n°145, Paris, Seuil, 2006.

- Achour, Chaulet Christiane/ Mokeddem, Malika. *Métissage*, Blida, Tell, 2007.
- Adorno, Théodor. « La situation du narrateur dans le roman contemporain », *Notes sur la Littérature*, Flammarion, 1984.
- Allemand, Roger-Michel. *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll tel n°120, 1987.
- Berthelot, Francis. *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001.
- Blanckeman, Bruno (dir). *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Editeur, 2004.
- Bloch, Béatrice, *Le roman contemporain, Liberté et plaisir et plaisir du lecteur*, Paris, l'Harmattan, 1998.
- Bougherra, Mohamed Ridha. *Le temps dans le roman du XXème siècle*, Rennes, PUR, 2010.
- Butor, Michel. *Essais sur le roman*, Paris, Tel Gallimard, 1992.
- Cavallero, Claude, *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009.
- Collomb, Michel (dir). *L'Emprunte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier, Paul Valéry Montpellier III, 2005.
- Dallenbach, Lucien. *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1972.
- De Georges, Alice. « Présentation » in *Poétiques du descriptif dans le roman du XIXème siècle*, Paris, Garnier, 2015.
- Dugast-Portes, Francine. *Le Nouveau Roman : Une césure dans l'histoire du récit*, Rennes, P.U.R, 2018.
- Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Glissant, Edouard. *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

- Hamon, Philippe. « Pour un statut sémiologique du Personnage », in *Poétique du récit*, Pais, Seuil, 1977.
- Killeen, Marie-Chantal. *Essai sur l'indicible Jabès, Duras, Blanchot*, Vincennes, PUV, coll 'l'imaginaire du texte', 2004.
- Kouakou Jean-Marie, *Les représentations dans les fictions littéraires*, Tome I, Paris, L'harmattan, 2010, pp.20-21.
- Lafille, Pierre. *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1954.
- Manoury, Daiana Dula. *Eminences du rêve en fiction*, Paris, Nathan, 2014.
- Martin, J.-P. *La Bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute*, Paris, José Corti, 1998.
- Miroux, Jean-Philippe. *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Mitterrand, Henri. *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- Murcia, Claude. *Nouveau roman nouveau cinéma*, Paris, Nathan, 1998.
- Narjoux, Cécile (dir). *Fictions narratives du XXIème siècle/ Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*, Rennes, PUR, 2014.
- Nojgaard, Morten. *Temps, réalisme et description, essais de théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- Reuter, Yves. *Le Roman policier*, Paris, Nathan, Coll « 128 », 1997.
- Ricardou, Jean. *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », t. 1, 1983.
- Rubino, Gianfranco (dir). *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon* (1956), Paris, Gallimard, 1972.
- Tadié, Jean-Yves (dir). *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012.

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

Viart, Dominique. *Etude de l'œuvre (François Bon)*, Paris, Bordas, 2008.

VII.3/ SUR LA LITTÉRATURE

Baudelaire, Charles. Le Peintre de la vie moderne, chapitre XIII : « Les voitures », *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, Bordas, Garnier, 1990.

Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*, Paris, N.R.F, coll. « Idées », 1968.

Bordas, Éric. *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2015.

Calvino, Italo. *La machine littéraire* (trad. M. Orcel et F. Wahl), Paris, Seuil, 1984.

Dubois, Jacques. *L'institution de la littérature*, Paris, Nathan/Labor, 1978.

Fraïsse Emmanuel / Mouralis, Bernard. *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2001.

Gefen, Alexandre. *Inventer une vie, la fabrique littéraire de l'individu*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2015.

Greimas, Algidas. *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.

Hamon, Philippe. *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991.

Louvel, Liliane. *L'œil du texte, texte et image dans la littérature anglaise*, Toulouse, Mirail, 1998.

Monneyron, Frédéric (dir). *Mythes et Littérature*, Paris, P.U.F, 3ème édition, 2019.

Rosolato, Guy. *Essais sur le symbolisme*, Paris, Gallimard, 1969.

Todorov, Tzvetan. *Littérature et signification*, Paris, Larousse, coll Langue et Langage, 1967.

Viart, Dominique (dir). *La littérature française au présent héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

Viart, Dominique (dir). *Nouveaux modèles de représentation de l'histoire en littérature*, Caen, Ecritures contemporaines : Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire, Lettres modernes Minard, 2009.

Wellek, René (dir). *La Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971.

VII.4/ SUR LA SOCIOLOGIE

Baudelot, Christian (dir). *Suicide, l'envers de notre monde*, Paris, Seuil, 2018.

Bologne, Jean Claude. *Histoire du couple*, Perrin, 2016.

Durkheim, Emile. *Le suicide*, Paris, PUF, 14ème édition, 2019.

Ehrenberg, Alain. *La société du malaise*, Odile Jacob, 2010.

Kaufman, Jean-Claude. *Sociologie du couple*, Paris, PUF, coll. Que sais-je, 8ème édition, 2021.

Paugam, Serge. *Le lien social*, Paris, PUF, coll. Que sais-je, 2008.

VII.5/ SUR LA PHILOSOPHIE

Forest, Denis. *Bergson, Matière et mémoire, Introduction*, Paris, Flammarion, 2012.

Hyppolite, Jean. Aspects divers de la mémoire chez Bergson, in *Figures de la pensée philosophique*, Tome 1, p. 412, PUF, Quadrige,

VIII/ OUVRAGES GÉNÉRAUX

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.

Deleuze, Gilles. « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », F. Châtelet (sous la direction de), *Histoire de la philosophie. Le 20e siècle*, Paris, Hachette, 1973.

Duchet, Claude. « Introductions. Positions et perspectives », in Claude Duchet, Merigot, Bernard (dir). *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966.

Hamon, Philippe. *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

Lipovetsky, Gilles. *L'Ere du vide, Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, coll. Folio essais, 1993.

Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1979.

Orlan, Pierre Marc. *Ecrits sur la photographie*, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique » 2011.

Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité (Mémoire de la littérature)*, Paris, Nathan/HER, 2001.

Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales (2è éd), 2000.

IX/ TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Dédomon Claude, *L'écriture romanesque chez Marie Darrieussecq : un acte d'exploration, un jeu de création*, Thèse unique, Université d'Abidjan, 2008.

Benfante, Carole, Mémoire, *Jean-Philippe Toussaint : nouveau « nouveau romancier » ?*, Université de Liège, 2008.

X/ USUELS

Chevalier, Jean (dir). *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.

Dictionnaire Larousse/VUEF, Paris, 2002.

Dictionnaire le Grand Robert de la langue française (Format numérique).

Dictionnaire, Le Robert illustré d'aujourd'hui, Paris, France Loisirs, 2000.

XI/ WEBOGRAPHIE

- Biron, Michel (2005). L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq. *Études françaises*, 41(1), 27–41. <https://doi.org/10.7202/010843ar>, (Article consulté le 15 mars à 21h30).
- Bourneuf, Roland (1970). L'organisation de l'espace dans le roman. *Études littéraires*, 3 (1), 77-94. <https://doi.org/10.7202/500113ar>, article consulté le 28 Janvier 2021 à 16h30.
- Choay-Lescar, Pauline. « De l'auto-description à la description du Monde », *Polysèmes*, 2007, <http://journals.openedition.org/polysesmes/1740>, (Article consulté le 20 Mars 2022 à 23h02).
- <http://dx.doi.org/10.17509/francisola.v3i1.11892>; (Article consulté le 02 Février 2022 à 19h).
- <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/121>, (Consulté le 05 Février 2021 à 7h45).
- <http://journals.openedition.org/etudesromanes/5038>, (Consulté le 10 Mai 2021 à 7h30).
- <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/poesie/ecritures-fragmentaires/pierre-garrigues>,
<http://www.lettres.uottawa.ca/vanden/Fragmentaire.pdf>, article consulté le 27 Novembre 2020 à 21h.
- <https://doi.org/10.7202/500113ar>.
- https://iab-aib.org/fichier/transhumanisme/TM_Maxime_Crettex.pdf. (Consulté le 20 Septembre 2021 à 09h30).
- <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2007-2-page-313.htm>, (consulté le 01 Septembre 2021 à 09h00).
- <https://www.jstor.org/stable/23932584>, (Consulté le 01 Décembre 2021 à 15h30).
- <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/sentence>, site visité le 22 Juillet 2020 à 15h49.
- Jean-Luc Nancy (1993), L'art, fragment, <https://www.cairn.info/revue-ligne0-1993-1-page-151.htm>, p. 155-156, consulté le 20 Novembre à 17H00.

Kechichian, Patrick. Ecrire en fragments, <https://www.cairn.info/revue-etudes-2016-4-pages-73.htm>, 2016, p. 80, Consulté le 23 Novembre 2020 à 14h00.

Major, Jean-Louis (1990). Roland Barthes fragmentaire. *Voix et Images*, 16(1), 150–153. <https://doi.org/10.7202/200882ar>.

Orange Ciné happy, « Les leçons de CINEMA », in <http://www.youtube.com>. (Consulté le 20 Janvier 2021 à 09h30).

Patrick Kéchichian, Ecrire en fragments, « Etudes », <https://www.cairn.info/revue-etudes-2016-4-page-74.htm>.

Patrick Talbot, « La photographie en tant qu'art », *Le Portique*, 30 | 2013, document 4, <http://journals.openedition.org/leportique/>, (article consulté le 18 Mars 2022 à 20h51).

Ripoll, Ricard. « Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire », Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/download/271/239>.

INDEX DES NOMS D'AUTEURS

A

Abolgassemi, Maxime, **314**
Adorno, Théodor, **315**
Allemand, Roger-Michel, **315**
Assouline, Pierre **4, 5, 8, 9, 13, 16, 75, 76, 78, 79, 82, 83, 85, 89, 90, 93, 101, 105, 108, 110, 112, 117, 130, 132, 148, 154, 178, 179, 181, 183, 194, 202, 204, 219, 221, 231, 234, 240, 242, 266, 267, 268, 289, 295, 296, 305, 307, 309**
Astier, Ingrid **293, 294, 310**
Saint Augustin, **299, 301, 309**

B

Bakhtine, Mikhail, **315**
Bal, Micke, **109, 311**
Barthes, Roland, **27, 29, 31, 44, 49, 50, 52, 67, 74, 148, 252, 288, 292, 312, 319, 313**
Baudelaire, Charles, **316**
Baudelot, Christian, **316**
Bédé, Damien, **25, 45, 53, 65, 66, 69, 70, 74, 75, 77, 79, 92, 237, 238, 307, 308, 312, 312**
Benfante, Carole, **102, 317**
Benveniste, Emile, **317**
Bernard-Rabadi, **153, 248, 309, 310**
Bernez, Nicole, **41, 313**
Berthelot, François, **196, 314**
Bertrand, Gervais, **89, 192, 222, 310**
Biron, Michel, **319**
Blanchot, Maurice **7, 8, 11, 32, 53, 54, 59, 60, 68, 114, 167, 237, 248, 278, 279, 291, 292, 299, 301, 302, 311, 314, 309, 313, 316**
Blanckeman, Bruno, **129, 130, 152, 176, 186, 274, 309, 313**
Bloch, Béatrice, **124, 170, 313**
Bologne, Jean Claude, **317**
Bordas, Éric, **316**
Bougherra, Mohamed Ridha, **315**
Bourneuf, Roland, **311, 319**
Butor, Michel, **8, 13, 83, 99, 113, 146, 300, 314, 309, 314**

C

Calvino, Italo, **316**
Cavallero, Claude, **57, 190, 231, 246, 291, 313**
Céline, Louis-Ferdinand, **207, 300, 315, 309**
Chevalier, Jean, **318**
Choay-Lescar, Pauline, **319**
Cioran, Emil, **258, 293, 294, 310, 312**
Claudel, Philippe, **4, 5, 8, 9, 15, 18, 74, 77, 78, 82, 83, 85, 87, 91, 93, 101, 107, 108, 110, 112, 116, 123, 124, 125, 127, 131, 143, 168, 183, 185, 189, 194, 223, 227, 228, 231, 232, 274, 275, 305, 307, 309**
Clerc, J. -M, **208, 311**

Collomb, Michel, **315**
Collot, Jérémy, **29, 312**
Conche, Marcel, **36, 37, 38**
Conche, Marcel, **313**

D

Dallenbach, Lucien, **314**
Dambre, Marc, **152, 310**
Daunais, Isabelle, **217, 221, 222, 310, 310**
Daviet-Taylor, Françoise, **286, 312**
Dédomon, Claude, **106, 317**
De Georges, Alice, **138, 313**
Deleuze, Gilles, **317**
Djedjugua, Bezzouh, **264, 310**
Dubois, Jacques, **316**
Duchet, Claude, **317**
Dugast-Portes, Francine, **102, 103, 104, 105, 107, 113, 184, 314**
Durkheim, Emile, **317**

E

Echenoz, Jean, **5, 8, 9, 14, 17, 18, 73, 76, 78, 80, 81, 83, 88, 90, 93, 101, 110, 131, 152, 153, 172, 173, 174, 176, 183, 185, 194, 197, 198, 208, 211, 212, 214, 242, 266, 267, 269, 281, 284, 293, 305, 307, 309, 310, 312, 309**
Ehrenberg, Alain, **316**
Eric Hoppenot, **302, 311**

F

Faerber, Johan, **312**
Forest, Denis, **317**
Foucault, Michel, **317**
Fraise Emmanuel, **316**

G

Garrigues, Pierre, **26, 29, 30, 35, 42, 46, 54, 55, 173, 203, 205, 268, 276, 277, 278, 279, 286, 288, 300, 313**
Gbanou, Sélom Komlan, **64, 74, 86, 106, 142, 155, 311**
Gefen, Alexandre, **315**
Genette, Gérard, **4, 5, 20, 21, 27, 29, 31, 43, 44, 57, 58, 158, 159, 305, 312, 314**
Glissant, Edouard, **238, 239, 240, 314**
Greimas, Algidas, **315**
Gusdorf, Georges, **116, 117, 310**
Guyaux, André, **10, 312**

H

Hamon, Philippe, **315, 316, 317**
Handke, Peter, **257, 313**
Hoppenot, Eric, **54, 60, 167, 302, 311, 310**

Hyppolite, Jean, **317**

J

Jean-Luc Nancy, **10, 11, 130, 319**

K

Kaufman, Jean-Claude, **317**

Kechichian, Patrick, **319**

Killeen, Marie-Chantal, **314**

Kouakou Jean-Marie, **251**

L

Lacoue-Labarthe, Philippe, **10, 11, 32, 41, 313**

Lafille, Pierre, **315**

Lagneau, Jules, **301, 313**

Lipovetsky, Gilles, **317**

Louvel, Liliane, **316**

Lytard, Jean-François, **317**

M

Major, Jean-Louis, **319**

malaise, **7, 119, 187, 274, 275, 280, 316**

Malraux, André, **300, 309**

Manoury, Daiana Dula, **119, 314**

Martin, J.-P., **315**

Mauvignier, Laurent, **270, 309**

Michaud, **27, 29, 31, 43, 44**

Michaud, Genette, **312**

Miroux, Jean-Philippe, **314**

Mitterrand, Henri, **135, 314**

Monneyron, Frédéric, **316**

Montandon, Alain, **10, 28, 30, 31, 33, 34, 36, 40, 42, 122, 132, 200, 206, 237, 245, 257, 258, 259, 270, 281, 282, 285, 294, 312**

Mouralis, Bernard, **316**

Murcia, Claude, **102, 103, 104, 206, 207, 314**

N

Narjoux, Cécile, **49, 55, 314**

Nojgaard, Morten, **315**

O

Orlan, Pierre Marc, **318**

P

Patrick Talbot, **223, 319**
Paugam, Serge, **317**
Proust, Marcel, **219, 300, 309**

R

Reuter, Yves, **315**
Ricardou, Jean, **109, 111, 183, 314**
Ricoeur, Paul, **315**
Ripoll, Ricard, **4, 5, 8, 20, 287, 305, 313, 319**
Rosolato, Guy, **316**
Roukhomovsky, Bernard, **32, 312**
Roussel-Meyer, 47, 48, 49, 51, 63, 64, 67, 68, 69, 85, 88, 122, 126, 128, 129, 168, 201, 226, 228, 231, 254, 260, 276, 285, 313
Rubino, Gianfranco, **261, 266, 270, 314**

S

Samoyault, Tiphaine, **318**
Samson, Gunhild, **40, 312**
Sarraute, Nathalie, **315**
Schlegel, Friedrich, **41, 312**
Schnyder, Peter, 35, 45, 55, 56, 59, 60, 61, 64, 75, 100, 101, 113, 135, 148, 172, 182, 193, 194, 207, 245, 247, 248, 278, 282, 291, 292, 294, 303, 313
Schoots, Fieke, **152, 153, 309**
Souhila, Ramdane, **264, 310**
Susini-Anastopoulos, Françoise, **4, 5, 8, 10, 11, 20, 28, 32, 45, 48, 52, 57, 63, 66, 70, 73, 92, 99, 121, 126, 128, 129, 190, 192, 226, 256, 288, 290, 291, 292, 293, 305, 312**

T

Tadié, Jean-Yves, **314**
Todorov, Tzvetan, **315, 316**
Toussaint, Jean-Philippe, **4, 5, 8, 9, 15, 19, 73, 77, 79, 80, 82, 85, 88, 90, 101, 111, 115, 116, 125, 130, 139, 140, 141, 142, 160, 161, 162, 163, 183, 188, 189, 194, 198, 240, 264, 281, 285, 305, 307, 310, 311, 309**
241, 242, 249, 251, 255, 257, 258, 259, 261, 262, 264, 265, 267, 271, 274, 275, 279, 280, 281, 283, 288, 290, 293, 299, 300, 302, 303, 307

V

Valery, Paul, **253, 313**
Vandendorpe, Christian, **128, 310**
Verrier, Jean, **193, 196, 212, 311**
Viart, Dominique, 8, 51, 63, 67, 87, 89, 91, 186, 198, 216, 218, 223, 251, 260, 261, 262, 263, 265, 268, 270, 271, 272, 284, 314, 316
Viel, Tanguy, 4, 5, 8, 9, 15, 18, 75, 76, 78, 80, 81, 84, 85, 87, 91, 92, 101, 119, 131, 138, 169, 172, 183, 210, 212, 214, 265, 274, 278, 292, 295, 296, 305, 307, 312, 309

W

Wellek, René, **316**

X

Xanthos, Nicolas, **115, 139, 140, 141, 159, 160, 162, 163, 188, 189, 310, 310**

Z

Zima, Pierre, **318**

INDEX DES NOTIONS

A

absolu **11, 294**
 aération **46, 47, 48, 70, 73, 79, 82, 85, 98, 99, 121, 126, 127, 206, 327, 328**
 anonymat **17, 19, 61, 78, 183, 185**
 aphorisme **10, 32, 33**
 auteurs 4, 8, 11, 12, 13, 14, 23, 25, 39, 41, 43, 51, 55, 58, 67, 69, 74, 76, 78, 79, 81, 85, 86, 87, 89, 92, 95, 96, 100, 103, 104, 107, 110, 120, 121, 122, 124, 127, 132, 152, 155, 157, 159, 173, 182, 183, 184, 186, 187, 191, 194, 195, 198, 201, 202, 205, 206, 210, 212, 216, 218, 222, 223, 224, 231, 239, 241, 242, 243, 245, 247, 248, 249, 250, 254, 257, 259, 260, 261, 263, 266, 267, 269, 274, 275, 281, 288, 291, 292, 295, 297, 299, 302, 303, 305, 306, 307, 330

B

bouleversements **7, 42, 173, 183**
 brève **13, 16, 30, 33, 34, 35, 190, 206, 282**
 briser **27, 43, 45, 50, 70, 101, 264, 301**

C

ciselage 12, 16, 55, 57, 70, 73, 76, 77, 86, 98, 99, 121, 128, 129, 130, 131, 133, 206, 243, 271, 284, 290, 303, 306, 307, 327, 328
 codes 7, 128, 147, 155, 178, 205, 228, 281, 283
 contemporain 4, 12, 16, 61, 104, 115, 124, 129, 184, 186, 194, 239, 248, 261, 266, 267, 268, 270, 280, 282, 283, 294, 307, 313, 314, 315, 317, 319
 contemporanéité **228, 260, 302, 307**
 continuité 7, 32, 35, 45, 47, 56, 59, 60, 72, 78, 86, 100, 101, 102, 115, 116, 123, 126, 127, 129, 130, 131, 141, 144, 166, 189, 213, 248, 297, 300
 création 11, 17, 19, 50, 69, 91, 100, 125, 134, 135, 153, 198, 205, 208, 219, 220, 223, 228, 235, 241, 254, 255, 258, 260, 266, 286, 307, 312
 crises **8, 20, 183, 274, 289**
 critique 11, 14, 22, 26, 29, 30, 32, 41, 43, 47, 51, 53, 58, 61, 87, 95, 96, 107, 117, 129, 140, 152, 199, 203, 217, 221, 222, 228, 238, 246, 251,

254, 255, 262, 268, 270, 272, 278, 284, 303, 306, 310, 313

D

découpage **88, 211, 212, 257**
 désastres **7**
 désintégration **10, 12, 32, 59, 60, 104, 113, 167, 182, 188, 190, 231, 234, 238, 277, 280, 285, 328**
 destruction **38, 65, 86, 100, 112, 122, 156, 239, 240, 249**
 déterritorialisation **17, 19, 80, 142, 203, 248, 287**
 discontinuité 7, 10, 16, 35, 39, 43, 55, 56, 57, 58, 60, 64, 65, 67, 68, 71, 85, 92, 99, 101, 111, 117, 122, 132, 133, 153, 172, 173, 177, 237, 245, 253, 257, 260, 268, 276, 280, 284, 285, 288, 292, 297, 299, 303, 307
 dislocation **12, 16, 18, 48, 55, 56, 76, 83, 85, 100, 128, 129, 296, 300**
 dissémination **16, 66, 71, 99, 104, 121, 133, 243, 306**

E

éclatement **25, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 60, 74, 79, 92, 128, 138, 148, 167, 249, 285, 286, 290, 299**
 écriture **4, 7, 8, 11, 13, 14, 16, 20, 22, 25, 29, 32, 35, 37, 39, 40, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 86, 87, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 103, 110, 111, 113, 114, 116, 121, 123, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 137, 142, 148, 151, 152, 153, 162, 164, 167, 172, 182, 184, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 200, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 210, 211, 212, 218, 219, 223, 226, 232, 233, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 254, 256, 257, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 271, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 299, 302, 303, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 317, 319**
 écrivain 11, 13, 15, 16, 33, 43, 50, 66, 68, 74, 77, 91, 110, 118, 148, 151, 153, 163, 166, 176,

196, 199, 218, 223, 238, 239, 241, 242, 259,
264, 265, 279, 286, 290, 293, 312

émiettement 7, 12, 23, 53, 64, 75, 83, 96, 100,
111, 113, 137, 155, 172, 177, 186, 187, 237,
245, 254, 271, 276, 303, 306, 307

enjeux 8, 9, 11, 20, 22, 23, 28, 32, 45, 48, 52, 57,
63, 66, 72, 99, 121, 126, 128, 182, 190, 192,
220, 221, 226, 230, 245, 246, 247, 248, 256,
261, 262, 263, 266, 271, 278, 285, 287, 288,
289, 290, 291, 292, 293, 295, 298, 299, 302,
303, 305, 307, 312

espace 16, 17, 18, 19, 21, 40, 46, 47, 48, 57, 64,
65, 76, 79, 83, 91, 105, 107, 109, 111, 115,
123, 124, 125, 134, 135, 140, 141, 145, 146,
147, 150, 152, 153, 157, 162, 173, 184, 191,
195, 203, 204, 206, 208, 209, 212, 213, 214,
215, 217, 220, 224, 232, 236, 237, 241, 243,
245, 247, 248, 252, 258, 267, 268, 271, 274,
280, 287, 306, 307, 309, 310, 311, 319, 328,
329

esthétique 4, 9, 10, 12, 13, 22, 25, 26, 28, 39, 42,
45, 49, 50, 52, 53, 54, 56, 58, 60, 61, 65, 67,
69, 70, 72, 74, 78, 88, 94, 95, 96, 104, 107,
109, 110, 123, 125, 134, 148, 159, 167, 184,
205, 207, 210, 214, 217, 218, 219, 221, 222,
228, 237, 239, 243, 248, 252, 259, 262, 270,
278, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 300, 305,
306, 307, 310

éthique 11, 251, 254, 271, 288, 289, 291, 302,
303, 307, 330

étude 3, 9, 10, 12, 13, 21, 36, 37, 72, 84, 86, 117,
128, 152, 153, 202, 205, 208, 221, 255, 278,
305

F

fiction 23, 47, 52, 58, 65, 83, 89, 92, 99, 103, 104,
105, 109, 110, 111, 113, 116, 119, 120, 127,
135, 139, 144, 151, 158, 160, 168, 177, 178,
181, 199, 200, 208, 226, 227, 249, 262, 264,
269, 273, 301, 314

forme 10, 12, 13, 15, 18, 19, 20, 27, 29, 30, 32, 33,
34, 35, 36, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 50, 51,
52, 53, 55, 56, 58, 60, 63, 64, 67, 69, 70, 73,
74, 77, 83, 88, 91, 94, 98, 99, 100, 101, 104,
105, 109, 111, 121, 127, 140, 143, 148, 153,
162, 167, 174, 176, 177, 190, 202, 206, 208,
212, 220, 222, 223, 225, 227, 228, 232, 233,
235, 238, 246, 247, 250, 253, 254, 256, 257,
259, 260, 262, 271, 273, 274, 282, 283, 290,
292, 296, 302, 305, 327, 329

formes 7, 8, 10, 11, 16, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 40,
41, 45, 52, 62, 70, 72, 91, 95, 109, 110, 113,

120, 122, 132, 174, 198, 200, 201, 210, 219,
226, 228, 241, 248, 251, 254, 256, 257, 261,
263, 271, 273, 292, 303, 307, 312, 328

fracture **31, 111, 137, 148, 179, 237, 271, 293**

fragment 10, 11, 19, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,
32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45,
46, 50, 51, 52, 53, 55, 60, 69, 70, 77, 84, 88,
96, 101, 103, 110, 115, 116, 120, 128, 130,
141, 143, 149, 154, 165, 167, 170, 180, 182,
193, 200, 211, 215, 228, 234, 247, 253, 278,
281, 285, 286, 288, 289, 292, 306, 312, 319,
327

fragmentaire **4, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 16, 20, 22, 23,
25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 39, 42, 44, 45, 46,
47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 60,
62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74,
75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 92,
95, 96, 98, 99, 100, 101, 103, 106, 110, 111,
113, 114, 117, 120, 121, 122, 124, 125, 126,
127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 142,
146, 152, 155, 157, 158, 160, 163, 165, 166,
167, 172, 173, 174, 176, 182, 186, 187, 190,
192, 193, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 204,
205, 206, 208, 210, 212, 214, 215, 216, 218,
219, 221, 222, 223, 226, 228, 231, 234, 237,
238, 241, 243, 245, 246, 247, 248, 250, 251,
253, 254, 256, 258, 259, 260, 262, 263, 265,
267, 269, 271, 274, 275, 278, 281, 282, 283,
285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294,
295, 296, 299, 302, 303, 305, 306, 307, 308,
310, 311, 312, 313, 319, 330**

fragmenter **8, 12, 111, 131, 193, 199, 200, 207,
211**

français 4, 8, 9, 12, 19, 32, 72, 89, 129, 130, 150,
176, 186, 227, 239, 240, 243, 260, 261, 266,
267, 268, 270, 305, 306, 307, 313, 314

française 4, 7, 9, 10, 14, 16, 25, 51, 63, 67, 87, 91,
186, 198, 216, 218, 223, 239, 240, 241, 251,
260, 261, 262, 263, 264, 265, 270, 272, 284,
311, 316, 318

frontières 67, 86, 87, 92, 116, 181, 192, 193, 207,
224, 228, 234, 235, 242, 274, 296

G

génériques **7, 173, 207, 228, 281**

genre 8, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 39, 40, 73, 74, 86,
92, 116, 125, 181, 191, 192, 199, 222, 224,
226, 227, 228, 231, 234, 241, 247, 255, 259,
274, 285, 294, 327

gestes 4, 11, 20, 45, 70, 73, 129, 194, 199, 202,
208, 226, 285, 298, 305

H

histoire 13, 28, 54, 56, 57, 58, 65, 73, 76, 89, 101, 102, 104, 105, 107, 113, 117, 142, 154, 159, 165, 172, 174, 184, 201, 209, 211, 220, 230, 235, 241, 248, 252, 255, 257, 259, 263, 264, 265, 267, 271, 279, 281, 283, 289, 296, 299, 310, 313, 314, 316
Histoire 7, 13, 25, 27, 36, 78, 182, 223, 247, 261, 262, 264, 266, 267, 268, 270, 271, 283, 296, 303, 307, 314, 316, 317, 329
hybridité **39, 43, 66, 74, 88, 121, 224, 238, 241**

I

identité 19, 78, 82, 83, 147, 182, 183, 184, 185, 188, 210, 228, 236, 237, 243, 265, 275, 280, 289, 328
individu **7, 13, 25, 79, 183, 190, 263, 264, 289, 315**
informe **73**
Instable **17**
interaction 13, 16, 18, 19, 21, 88, 195, 201, 202, 203, 205, 206, 218, 220, 221, 222, 224, 237, 239, 243, 245, 306

J

jeu 16, 32, 40, 47, 67, 68, 74, 76, 84, 86, 88, 89, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 103, 104, 105, 107, 114, 116, 133, 134, 136, 142, 148, 156, 162, 165, 168, 176, 177, 192, 196, 209, 211, 213, 214, 215, 217, 221, 223, 224, 227, 229, 231, 232, 234, 237, 241, 243, 250, 251, 269, 278, 287, 306, 328, 330
juxtaposition **103, 119, 120, 170, 196, 197, 206, 215, 245, 254, 285**

L

langage 11, 18, 19, 34, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 64, 65, 67, 69, 74, 86, 90, 111, 114, 119, 122, 127, 130, 132, 133, 184, 201, 216, 219, 221, 223, 226, 237, 238, 241, 245, 247, 248, 254, 256, 258, 259, 262, 266, 273, 279, 284, 286, 293, 298, 303, 307
lecteur 7, 9, 12, 13, 25, 29, 30, 40, 47, 48, 49, 55, 56, 57, 59, 63, 67, 68, 71, 76, 80, 82, 83, 88, 90, 93, 100, 103, 106, 107, 110, 113, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 130, 132, 135, 145, 148, 151, 161, 163, 166, 176, 177, 180, 181, 197, 198, 201, 203, 204, 208, 212, 216, 221,

226, 229, 241, 242, 243, 248, 251, 254, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 271, 278, 283, 287, 300, 303, 306, 313, 327, 329

lectures **8, 48, 84, 120, 128, 235, 252**
lien 102, 115, 125, 141, 231, 269, 274, 277, 278, 280, 282, 283, 285, 317
littéraire 4, 7, 11, 12, 13, 15, 16, 21, 22, 28, 32, 33, 36, 41, 42, 59, 60, 67, 87, 103, 117, 127, 153, 159, 167, 176, 194, 200, 201, 205, 206, 208, 210, 216, 218, 222, 223, 228, 231, 238, 243, 245, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 259, 261, 262, 263, 265, 266, 269, 271, 273, 278, 281, 284, 287, 288, 289, 302, 303, 305, 307, 312, 313, 315, 316, 329
littérature 4, 7, 8, 9, 10, 11, 16, 22, 32, 35, 36, 39, 41, 42, 45, 51, 52, 55, 67, 71, 87, 89, 90, 91, 92, 102, 109, 114, 129, 130, 144, 152, 186, 192, 194, 198, 201, 208, 216, 217, 218, 221, 222, 223, 226, 227, 230, 231, 237, 245, 251, 254, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 269, 270, 271, 274, 279, 282, 284, 288, 293, 294, 300, 303, 310, 311, 313, 316, 318

M

malaise **7, 119, 187, 274, 275, 280, 316**
manifestations **9, 12, 17, 23, 44, 63, 72, 89, 98, 111, 188, 237, 245, 287, 306**
maxime **10, 34**
mécanismes **4, 12, 13, 21, 62, 87, 96, 118, 202, 250, 297, 305, 306**
mémoire 8, 54, 66, 67, 81, 89, 138, 149, 150, 158, 172, 181, 236, 259, 265, 269, 288, 294, 295, 296, 297, 298, 302, 303, 307, 310, 317, 330
métaphore **10, 111, 113, 137, 218, 237**
mobilité **29, 75, 115, 143, 216, 223, 273, 289**
modalités 4, 8, 12, 18, 22, 65, 98, 99, 113, 133, 134, 135, 172, 179, 191, 192, 208, 227, 230, 231, 232, 248, 306, 307
monde 13, 14, 15, 25, 36, 39, 42, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 61, 69, 75, 79, 80, 87, 98, 102, 106, 108, 110, 117, 128, 134, 137, 145, 149, 181, 183, 184, 187, 189, 192, 200, 209, 216, 222, 226, 238, 245, 246, 250, 251, 255, 257, 259, 260, 263, 264, 267, 275, 277, 279, 281, 282, 283, 286, 289, 292, 302, 303, 316
morceau **10, 25, 27, 31, 35, 36, 43, 44, 45, 282**

N

narration 17, 19, 21, 56, 57, 58, 60, 64, 66, 73, 75, 76, 77, 79, 81, 84, 92, 109, 120, 125, 133, 134, 135, 148, 152, 158, 159, 160, 161, 162, 164,

165, 166, 171, 174, 175, 176, 178, 181, 185,
187, 194, 196, 198, 199, 201, 204, 211, 215,
217, 218, 220, 225, 228, 236, 258, 267, 268,
287, 299, 328
narratives **4, 12, 13, 25, 49, 55, 57, 58, 65, 66, 71,
73, 75, 76, 77, 95, 96, 159, 185, 305, 314**

O

œuvres 4, 7, 8, 12, 13, 20, 21, 22, 23, 25, 35, 66,
71, 72, 89, 95, 98, 101, 107, 110, 125, 129,
138, 150, 158, 193, 194, 206, 212, 214, 220,
235, 241, 246, 255, 262, 263, 266, 271, 281,
289, 291, 292, 295, 298, 300, 305

P

pensée 7, 10, 11, 29, 31, 33, 35, 38, 39, 40, 41, 42,
43, 44, 45, 46, 54, 60, 62, 87, 102, 114, 116,
152, 167, 190, 207, 245, 258, 278, 282, 286,
292, 295, 298, 317
personnage 17, 19, 57, 60, 73, 76, 77, 80, 82, 84,
93, 102, 107, 112, 118, 124, 127, 134, 137,
143, 146, 150, 164, 167, 170, 178, 181, 182,
183, 184, 185, 186, 187, 189, 191, 199, 200,
203, 209, 210, 214, 219, 225, 229, 232, 235,
236, 243, 251, 267, 269, 275, 290, 296, 306,
319
perte 10, 17, 32, 62, 78, 87, 132, 143, 182, 183,
184, 187, 200, 257, 293, 328
pluralité **19, 26, 52, 125, 167**
poétique 4, 8, 10, 11, 13, 20, 22, 26, 27, 39, 41,
46, 52, 54, 64, 71, 80, 105, 106, 108, 109, 110,
115, 122, 125, 128, 135, 139, 140, 141, 148,
153, 158, 160, 162, 163, 172, 176, 189, 193,
202, 252, 286, 310
possibilité 39, 49, 51, 59, 63, 66, 69, 92, 112, 119,
145, 150, 172, 181, 184, 200, 204, 205, 211,
214, 218, 226, 249, 251, 257, 258, 259, 260,
263, 271, 293, 301
possibles **4, 9, 14, 50, 69, 98, 110, 121, 193, 195,
212, 246, 260, 295**
pratique 7, 8, 10, 11, 12, 13, 20, 22, 23, 25, 26, 27,
28, 31, 32, 34, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 49,
50, 52, 53, 55, 63, 65, 66, 68, 70, 72, 74, 77,
82, 86, 88, 91, 92, 95, 96, 98, 106, 107, 121,
125, 130, 138, 142, 157, 195, 204, 207, 208,
212, 214, 227, 228, 236, 238, 245, 247, 251,
256, 258, 259, 261, 262, 264, 265, 271, 273,
274, 276, 278, 288, 292, 295, 297, 302, 305,
306, 307
prolixie **35, 257**

Q

quête 69, 70, 80, 83, 93, 107, 120, 148, 150, 168,
184, 187, 205, 235, 251, 254, 265, 269, 291,
293

R

réception **7, 12, 13, 118, 144, 201, 254, 287**
recherche 3, 4, 13, 20, 41, 50, 51, 52, 68, 70, 78,
84, 88, 93, 112, 114, 118, 124, 130, 133, 139,
142, 147, 150, 164, 168, 171, 184, 186, 210,
213, 219, 228, 229, 233, 236, 237, 243, 245,
246, 247, 248, 253, 254, 256, 258, 259, 260,
264, 267, 271, 273, 275, 279, 287, 289, 292,
300, 303, 307, 308, 309, 311, 329
récit 4, 8, 9, 13, 14, 17, 19, 21, 23, 25, 46, 47, 49,
55, 56, 58, 63, 64, 65, 67, 68, 73, 77, 81, 83,
87, 93, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104,
105, 107, 108, 109, 111, 113, 114, 115, 116,
120, 123, 126, 127, 130, 133, 134, 135, 136,
140, 142, 144, 146, 150, 157, 158, 159, 160,
161, 162, 164, 165, 166, 172, 173, 174, 176,
177, 178, 179, 181, 182, 184, 185, 189, 193,
195, 198, 207, 209, 210, 211, 214, 217, 220,
223, 225, 226, 228, 232, 233, 235, 237, 243,
245, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 256, 264,
267, 268, 269, 271, 272, 276, 279, 283, 289,
298, 300, 305, 306, 307, 314, 315, 328
réflexif **17, 52, 83, 113, 114, 115, 328**
roman 4, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22,
23, 25, 47, 48, 49, 51, 53, 63, 64, 67, 68, 69,
72, 73, 74, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 95,
96, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 114, 115,
116, 122, 124, 126, 128, 129, 130, 133, 135,
138, 140, 141, 142, 145, 146, 147, 152, 155,
157, 158, 163, 164, 168, 173, 174, 175, 176,
182, 183, 184, 186, 188, 192, 193, 194, 195,
196, 197, 198, 200, 201, 205, 206, 207, 210,
211, 212, 216, 222, 223, 226, 227, 228, 229,
231, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 242,
243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 254,
255, 256, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267,
268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 281,
285, 286, 289, 293, 301, 302, 303, 306, 310,
311, 313, 314, 315, 319, 329
romanesque 7, 8, 9, 11, 15, 21, 23, 52, 69, 70, 72,
74, 83, 87, 89, 92, 99, 108, 110, 113, 114, 117,
127, 129, 138, 144, 153, 174, 177, 183, 192,
195, 201, 206, 208, 222, 224, 227, 230, 231,
232, 234, 237, 238, 240, 247, 249, 250, 259,
262, 263, 282, 283, 286, 290, 293, 307, 309,
314

romanesques **7, 8, 12, 21, 23, 58, 66, 72, 95, 145, 183, 193, 203, 210, 269, 271, 273, 296**
rupture 29, 32, 50, 84, 86, 102, 104, 110, 111, 115, 116, 123, 128, 134, 141, 144, 155, 158, 164, 166, 172, 178, 189, 215, 239, 279, 283, 285, 292, 300, 303, 307, 330

S

scripturale 7, 11, 13, 22, 26, 27, 43, 44, 45, 49, 52, 54, 55, 63, 65, 72, 82, 86, 88, 98, 101, 110, 153, 158, 193, 198, 202, 219, 243, 245, 248, 258, 262, 263, 265, 271, 273, 274, 275, 278, 286, 293, 302, 307
sentence **10, 32, 33, 34, 319**
Shoah 149, 181, 235, 267, 268, 269, 296
siècle 4, 7, 8, 9, 11, 35, 49, 51, 55, 72, 78, 79, 83, 87, 135, 138, 158, 164, 168, 173, 182, 188, 190, 206, 211, 217, 223, 227, 251, 260, 261, 263, 267, 270, 271, 298, 300, 301, 302, 313, 314, 315, 317
social 15, 22, 25, 34, 52, 53, 54, 95, 184, 200, 211, 226, 227, 234, 237, 246, 273, 274, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 285, 315, 317
société 4, 22, 41, 51, 52, 53, 55, 61, 66, 89, 95, 183, 185, 186, 188, 200, 223, 226, 227, 229, 234, 240, 242, 251, 260, 266, 271, 273, 274, 275, 278, 280, 281, 283, 285, 287, 290, 303, 305, 316
soi 7, 30, 50, 54, 61, 69, 102, 150, 168, 173, 183, 236, 247, 252, 254, 256, 260, 263, 264, 265, 266, 272, 273, 275, 280, 285, 303, 307, 310, 311, 314, 329
stratégies **4, 9, 12, 13, 23, 25, 88, 212, 305**
sujet 3, 4, 8, 19, 20, 46, 54, 60, 66, 76, 77, 85, 106, 117, 123, 124, 133, 162, 182, 183, 187, 189, 213, 214, 223, 235, 240, 241, 245, 256, 265, 283, 295, 296, 305
système 42, 47, 66, 106, 119, 126, 140, 150, 178, 238, 261, 271, 277, 288, 291, 292, 302, 303, 307, 330

T

techniques 7, 13, 17, 40, 66, 83, 86, 88, 92, 108, 173, 192, 199, 201, 205, 206, 208, 210, 214, 242, 243, 306
temporels **8, 25, 82, 161, 165, 166, 170, 176, 178, 179, 181, 265**

temps 7, 8, 17, 18, 19, 21, 27, 30, 34, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 51, 53, 56, 57, 58, 60, 63, 65, 67, 76, 81, 89, 90, 92, 102, 103, 105, 112, 113, 119, 123, 126, 131, 134, 135, 142, 146, 149, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 186, 189, 191, 194, 195, 197, 200, 202, 208, 209, 210, 212, 213, 215, 218, 219, 223, 224, 227, 230, 232, 233, 236, 237, 238, 240, 243, 245, 247, 248, 249, 260, 261, 262, 264, 265, 268, 271, 273, 279, 282, 283, 286, 288, 290, 294, 295, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 306, 307, 309, 311, 315, 329
tendance 61, 65, 104, 111, 124, 176, 190, 228, 254, 256, 291, 293
texte 4, 9, 12, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 26, 30, 31, 32, 35, 37, 40, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 64, 65, 67, 68, 70, 73, 76, 77, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 92, 95, 96, 99, 100, 101, 103, 106, 111, 113, 115, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 133, 134, 135, 141, 146, 148, 150, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 185, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 212, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 245, 247, 248, 250, 252, 253, 254, 256, 257, 259, 260, 263, 264, 268, 271, 273, 275, 278, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 289, 290, 292, 295, 296, 300, 305, 306, 313, 314, 316, 328, 329
texture **16, 18, 19, 20, 46, 122, 189, 305**
thèse **3, 4, 8, 9, 22, 83, 307, 308**
totalité 7, 11, 18, 20, 22, 27, 28, 29, 36, 38, 45, 47, 48, 50, 54, 55, 62, 86, 100, 116, 122, 125, 128, 137, 148, 154, 162, 164, 169, 173, 193, 198, 207, 237, 278, 289, 292, 305
transgression **7, 16, 90, 101, 219, 227, 239**

U

universel **180, 243, 260, 294, 306**

W

Witz **40, 41, 312, 313**

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	4
RÉSUMÉ DE LA THÈSE	5
ABSTRACT OF THE THESIS	6
INTRODUCTION GÉNÉRALE	7
I/ PRÉSENTATION DU SUJET.....	8
II/ DÉFINITION DES CONCEPTS.....	10
III/ PROBLÉMATIQUE ET HYPOTHÈSES.....	13
IV/ JUSTIFICATION DU CHOIX DU CORPUS.....	14
V/ APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE.....	21
VI/ PLAN.....	24
PREMIÈRE PARTIE: L'ESTHÉTIQUE FRAGMENTAIRE	26
CHAPITRE I : THÉORIE DU FRAGMENTAIRE : DU FRAGMENT AU FRAGMENTAIRE.....	28
I/ LE FRAGMENT ET SES DIVERS GLISSEMENTS DE SENS.....	28
I.1/ Le fragment comme assise : origine et approche définitionnelle du mot.....	29
I.2/ Un genre ou une forme ?.....	32
I.3/ Vers divers glissements.....	33
II/ HÉRACLITE ET LE ROMANTISME ALLEMAND.....	37
II.1/ Le fragment chez Héraclite.....	38
II.2/ Le Romantisme allemand.....	41
CHAPITRE II : FORMES ET FIGURES DU FRAGMENTAIRE.....	47
I/ L'ÉCLATEMENT.....	47
I.1/ L'aération.....	48
I.2/ Le chaos.....	54
II/ LE DISCONTINU.....	57

II.1/ Une opération du ciselage.....	59
II.2/ La représentation mentale du lecteur.....	70
CHAPITRE III : LE FRAGMENTAIRE DANS LES ŒUVRES.....	74
I/ AÉRER ET CISELER	75
I.1/ Le récit et la narration.....	75
I.2/ La mise en abyme.....	85
I.3/ La structure phrastique et l'organisation de la ponctuation.....	87
II/ COLLECTIONNER ET COMBINER	88
II.1/ Le texte et les médias.....	89
II.2/ Un jeu interculturel et intertextuel.....	92
II.3/ Un jeu d'ouverture par les genres et sous genres.....	94
DEUXIÈME PARTIE : MANIFESTATION DU FRAGMENTAIRE DANS LES ŒUVRES.....	100
CHAPITRE I : UN ART DU CISELAGE, D'AÉRATION ET DE LA DISTILLATION	102
I/ LA MORPHOLOGIE DU RÉCIT : LA DÉRÉALISATION RÉFÉRENTIELLE ET LA DISSÉMINATION.....	102
I.1/ Un récit segmenté.....	103
I.2/ Un jeu descriptif.....	106
I.3/ L'effet réflexif : une lente et douce désintégration des formes.....	117
II/ LA VARIATION GRAPHIQUE.....	125
II.1/ La ponctuation comme effet de fragmentation.....	125
II.2/ Un processus d'aération textuelle.....	129
II.3/ Le ciselage de la phrase.....	132
CHAPITRE II : FRAGMENTATION DE LA NARRATION.....	137
I/ LA MULTIPLICITÉ DE L'ESPACE ET DU TEMPS.....	137
I.1/ Un espace hétérogène.....	137
I.2/ La variation temporelle.....	160
II/ LA DÉCONSTRUCTION DU PERSONNAGE.....	185

II.1/ La perte d'identité.....	186
II.2/ Un être malaisé.....	189
CHAPITRE III : LE FRAGMENTAIRE, UN JEU DE L'OUVERTURE ET DE LA COMBINAISON.....	194
I/ LE NUMÉRIQUE, LE SONORE ET LE VISIBLE.....	194
I.1/ Une numérisation du texte.....	195
I.2/ La fragmentation par le sonore et le visible.....	208
II/ JEU D'OUVERTURE ET DE COMBINAISON PAR LES RÉFÉRENCES LANGAGIÈRES, CULTURELLES, GENRES ET SOUS GENRES.....	229
II.1/ Les jeux des genres et sous genres, policier et du mythe.....	230
II.2/ Jeu d'ouverture et de combinaison par les références langagières et culturelles.....	240
TROISIÈME PARTIE : ENJEUX DE L'ÉCRITURE FRAGMENTAIRE.....	247
CHAPITRE I : UNE RECHERCHE DE POSSIBLES NARRATIFS DU FRAGMENTAIRE.....	250
I/ LES CATÉGORIES DE L'ESPACE, DU TEMPS, ET LA DESCRIPTION.....	250
I.1/ L'espace dans le roman.....	251
I.2/ Le temps dans le roman.....	252
I.3/ La description dans le roman.....	254
II/ MISE EN FORME DU LANGAGE, DU TEXTE LITTÉRAIRE ET DE LA LECTURE.....	257
II.1/ Une représentation du discours littéraire et de la forme du texte littéraire.....	257
II.2/ À la recherche d'un nouveau lecteur.....	262
III/ RENOUVELLEMENT DE CERTAINES QUESTIONS.....	265
III.1/ Une construction de soi.....	267
III.2/ Revisiter l'Histoire.....	270

CHAPITRE II : FRAGMENTATION ET SOCIÉTÉ.....	277
I/ L'ENVERS D'UNE SOCIÉTÉ DU SUICIDE À LA TRAHISON.....	278
I.1/ L'Enquête : une crise de la vie au travail.....	279
I.2/ Le jeu de la trahison.....	282
II/ LA FRAGMENTATION ET L'ÉQUILIBRE INSTABLE AUTOUR DU COUPLE AMOUREUX.....	285
II.1/ La fragmentation signe de la rupture dans l'Envoyée spéciale.....	287
II.2/ Le fragmentaire, signe de la rupture dans Fuir.....	289
CHAPITRE III : FRAGMENTATION ET ENJEUX PHILOSOPHIQUES....	292
I/ FRAGMENTATION : ÉTHIQUE ET SYSTÈME.....	292
I.1/ Le fragmentaire, une question d'éthique.....	293
I.2/ Un rejet du système chez les auteurs.....	296
II/ LE FRAGMENTAIRE : MÉMOIRE ET TEMPS.....	299
II.1/ À la lisière de la mémoire.....	299
II.2/ À la lisière du Temps.....	303
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	309
BIBLIOGRAPHIE.....	314
I/ CORPUS.....	314
II/ AUTRES OUVRAGES.....	314
III/ ARTICLES CONSACRÉS AUX AUTEURS.....	314
IV/ REVUES.....	315
V/ COLLOQUES.....	316
VI/ ENTRETIENS CONSACRÉS AUX AUTEURS.....	316
VII/ OUVRAGES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES.....	317
VII.1/ SUR LE FRAGMENTAIRE.....	317
VII.2/ SUR LE ROMAN.....	318
VII.3/ SUR LA LITTÉRATURE.....	321
VII.4/ SUR LA SOCIOLOGIE.....	322

VII.5/ SUR LA PHILOSOPHIE.....	322
VIII/ OUVRAGES GÉNÉRAUX.....	322
IX/ TRAVAUX UNIVERSITAIRES.....	323
X/ USUELS.....	323
XI/ WEBOGRAPHIE.....	324
INDEX DES NOMS D’AUTEURS.....	326
INDEX DES NOTIONS.....	331
TABLE DES MATIÈRES.....	336