



HAL
open science

Quand la phraséologie fait contraster les styles - Modiano versus Houellebecq.

Francis Grossmann

► **To cite this version:**

Francis Grossmann. Quand la phraséologie fait contraster les styles - Modiano versus Houellebecq.. 2024. hal-04807403

HAL Id: hal-04807403

<https://hal.science/hal-04807403v1>

Preprint submitted on 8 Dec 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Pré-publication de Grossmann, F. (2023). Quand la phraséologie fait contraster les styles - Modiano versus Houellebecq. In Luis Meneses-Lerín, Salah Mejri & Jan Goes (dir.), *La combinatoire lexicale : théories, langues et productions langagières*, Paris, Lharmattan, pp. 91-122

*QUAND LA PHRASÉOLOGIE FAIT CONTRASTER LES STYLES
MODIANO VERSUS HOUELLEBECQ*

Francis Grossmann, Lidilem, Univ. Grenoble-Alpes

I. QUELQUES NOTIONS CLÉS POUR ANALYSER LA PHRASÉOLOGIE
ROMANESQUE

La phraséologie a souvent été considérée comme le terrain de prédilection d'études consacrées aux discours spécialisés, qu'ils soient politiques, techniques, scientifiques ou autres. La littérature est généralement vue comme un lieu d'exception, duquel les expressions toutes faites et autres phraséologismes doivent être bannis, du fait même des exigences liées à la création littéraire. Cette vision des choses peut cependant être d'emblée nuancée par plusieurs éléments convergents :

- la tradition rhétorique classique, qui intégrait les figures comme constitutives de la création littéraire, acceptait par là même certains moules phraséologiques ; les métaphores lexicalisées (catachrèses), que l'on retrouve aussi dans la littérature, collocations, qui abondent dans la langue générale se retrouvent également dans la littérature ; on trouve chez des écrivains du 19^e siècle, tels que Maupassant tout comme chez des écrivains d'aujourd'hui, les mêmes d'enchâssement de collocations, comme par exemple *avoir/éprouver une envie irrésistible de* qui permet de caractériser l'attitude d'un personnage ;

- les différents genres littéraires (la littérature dite « générale », le roman policier, le roman sentimental ou érotiques, la science-fiction ou le roman historiques par exemple) comportent des formes spécifiques de marquage lexical constituant des faisceaux de traits langagiers ou « stylèmes » (Molinié, 1994); ainsi dans le roman sentimental, on *brûle de désir*, dans le roman policier, le détective est *mu par une intuition soudaine*, etc. : dans la vision traditionnelle, la littérature générale est cependant généralement vue comme moins stéréotypée que le polar ou le roman sentimental, par exemple ; mais n'a-t-elle pas aussi ses propres stéréotypes linguistiques ?

- enfin, le regard même que l'on porte sur la phraséologie a évolué ; elle n'est plus considérée comme un phénomène marginal mais central : les linguistiques cognitives et les grammaires de construction qui se sont développées depuis une vingtaine d'années ont montré que toute langue naturelle est pour une large partie constituée de blocs phraséologiques ; l'œuvre littéraire, dans la mesure où elle se fonde sur le langage, ne peut donc pas échapper donc pas à la règle.

Étudier la phraséologie de l'œuvre littéraire nécessite cependant quelques mises au point préalables. Trois distinctions méritent d'être rappelées lorsqu'on veut aborder le texte littéraire dans une perspective phraséologique.

1 Phraséologie au sens restreint vs au sens étendu

La phraséologie au sens linguistique du terme est généralement cantonnée à l'étude des locutions, termes et expressions figés d'une langue. D'une certaine façon, la notion de collocation – au moins telle qu'elle a été modélisée dans la tradition continentale – a permis de sortir de cette vision restreinte, que les collocations soient modélisées à travers le système des fonctions lexicales de Mel'Čuk, des classes d'objet de Gaston Gross ou d'approches qui mettent au centre la notion de prédicat (Tutin, 2013). Les travaux récents en phraséologie (voir par ex. Legallois et Tutin, 2013) renforcent l'idée que l'analyse doit être en mesure aujourd'hui de dépasser la simple appréhension linéaire d'expressions ou de blocs lexicaux, figés ou même semi-figés pour mieux comprendre comment traiter des phénomènes dans lesquels des formes stéréotypées entrent dans des structures plus souples et multi-niveaux (Longret et Mellet, 2013). La prise en compte de niveaux multiples est essentielle pour élargir le champ de l'étude, et sa portée, parce qu'elle permet d'associer des éléments lexicaux, des patrons syntaxiques et des fonctions rhétoriques ou textuelles. Les chercheurs peuvent, dans cette perspective, adopter une méthode ascendante en dégagant les motifs à partir de n-grams ou d'autres types de séquences, regroupés ensuite en fonction de leurs constructions syntactico-sémantiques et de leurs fonctions rhétoriques.

Pour l'étude de la phraséologie romanesque, nous privilégions l'approche étendue, qui nous apparaît plus riche que la conception restreinte, parce qu'elle permet d'appréhender les nombreuses variantes d'un même motif (en sus des variations lemmatiques que sait généralement capter l'approche restreinte). Cependant, l'approche restreinte, fondée sur le repérage de segments répétés (n grams) n'est pas pour autant dénuée d'intérêt : elle peut parfois servir de porte d'entrée, lorsqu'on veut identifier des idiosyncrasies d'auteurs et peut d'ailleurs être intégrée à l'approche étendue, lorsque l'on veut préciser les détails d'un motif.

Par exemple, dans l'œuvre de Modiano, on repère un certain nombre d'occurrences du syntagme *noir sur blanc* que l'on peut intégrer au sein des motifs du lire et de l'écrire qui vont nous intéresser ici), alors que cette expression est totalement absente de l'œuvre de Houellebecq.

1	ner ces détails, et j'imagine l'embarras de Jansen s'il les voyait notés	<i>noir sur blanc</i> . C'était un homme qui parlait peu. Et il aura tout fait p	Corpus Modiano -
2	omme j'avais l'impression de rêver, j'ai déplié le papier où il était écrit,	<i>noir sur blanc</i> : « Carmen Blin. 42 bis, Cours Albert-Ier. Trocadéro 1	Corpus Modiano -
3	tre et j'étais soulagée de voir qu'il prenait des notes. Si tout était écrit	<i>noir sur blanc</i> , cela voulait dire que c'était fini, comme sur les tomb	Corpus Modiano -
4	ppels de morse pour plus tard. Oui, c'était comme si je voulais laisser,	<i>noir sur blanc</i> , des indices qui me permettraient, dans un avenir loir	Corpus Modiano -
5	été un peu trop livré à lui-même, j'éprouve la tentation puéride d'écrire	<i>noir sur blanc et en détail</i> ce qu'elle m'a fait subir, à cause de sa du	Corpus Modiano -
6	même avoir un soupçon, un vague pressentiment pour l'avoir écrite là,	<i>noir sur blanc</i> . Pourquoi ne m'a-t-elle rien dit ? Ou alors, à demi-mo	Corpus Modiano -
7	ors, dans ce genre de vie, on évite de laisser des traces et d'indiquer	<i>noir sur blanc son emploi</i> du temps. Pourtant, je lis, au milieu de l'ur	Corpus Modiano -
8	de roman. C'était une manière de me débarrasser d'un poids, d'écrire	<i>noir sur blanc une sorte</i> de demi-aveu. Mais vingt ans était un laps	Corpus Modiano -

Tableau 1 : le syntagme *noir sur blanc* dans le corpus Modiano

Les variations dans les séquences extraites : *être écrit noir sur blanc*, *être noté noir sur blanc*, *écrire*, *noter*, *indiquer noir sur blanc* montrent que le phraséologisme relève d'un motif plus large, comprenant le verbe *écrire* ou l'un de ses synonymes, suivi de la séquence « noir sur blanc ».

2 Objets textométriques vs objets linguistiques

Une deuxième distinction importante est celle qui distingue les objets textométriques des objets linguistiques.

2.1 Les objets textométriques

Comme le rappellent Kraif et Tutin (2017, p.4), les objets textométriques correspondent à des techniques d'extraction qui peuvent comporter beaucoup de « bruit ». Dans le projet Phraséorom qui sert de point de départ à mon étude, nous avons utilisé la technique des arbres lexico-récurrents (ALR) développée par Olivier Kraif, construits à partir de séries de cooccurrences statistiquement significatives en fonction du rapport de vraisemblance ou log-likelihood ratio (LLR), suivant la

méthode des mots-clés (« Keywords », Bertels & Speelmann, 2012). Leur extraction est faite automatiquement grâce au Lexicoscope à partir de corpus annotés syntaxiquement. L'extraction des ALR prend comme point de départ les pivots lexicaux des corpus (verbaux et nominaux), sélectionnés grâce à des critères de fréquence et de dispersion (parmi les auteurs composant le corpus), et produit un ensemble de sous-arbres récurrents.

Les critères retenus dans le projet pour l'extraction des ALR spécifiques aux sous-genres romanesques sont :

- Un seuil de fréquence des pivots nominaux et verbaux en fonction de la taille des sous-corpus (supérieure à 5 ou à 10) ;
- Une taille d'ALR d'au moins 3 éléments, sans limite supérieure ;
- Un LLR supérieur à 10,83 ;
- Une dispersion variable en fonction des corpus comparés, pouvant aller jusqu'à 50% des auteurs du corpus.

Par rapport aux approches purement séquentielles, comme les n-grammes, l'extraction d'ALR présente l'avantage de n'associer que des éléments qui sont réunis par une relation syntaxique, ce qui limite considérablement le bruit. D'autre part, parce qu'ils permettent de s'affranchir de la linéarité en exploitant les relations syntaxiques ; les ALR limitent également la redondance. Un regroupement de ces ALR est donc nécessaire et s'effectue manuellement pour le moment.

2.2 Les objets linguistiques

Le chercheur part de données empiriques – qui sont déjà des préconstruits (qu'il s'agisse segments répétés, arbres lexicaux récurrents, etc.) dans le sens où elles résultent de la nature de l'outil qu'il utilise pour l'extraction (et du modèle de la langue qu'il traduit), pour modéliser des construits linguistiques au sens plein : collocations, routines discursives, motifs ... qui présupposent l'appui sur une modélisation linguistique.

Comme c'est la notion de *motif* qui va nous servir de fil conducteur, il est utile de lui donner une définition aussi précise que possible ; je ne vais pas résumer tous les emplois du terme, depuis son emploi en narratologie, jusque plus récent, en linguistique. Quatre critères sont généralement retenus pour définir les motifs au sens linguistique (voir Longrée et Mellet, Legallois et al., 2016, et surtout l'article de Kraif et Tutin, 2017 qui font un petit historique, dont nous reprenons ci-dessous la synthèse) :

- la *réurrence* : « les motifs sont avant tout des structures récurrentes, caractérisées par une fréquence d'occurrence dont la pertinence peut être éventuellement quantifiée par des mesures d'association statistique (information mutuelle, rapport de vraisemblance, spécificité, etc.) »;
- la *séquentialité* : les motifs sont des séquences d'unités éventuellement discontinues; m'ordre d'apparition des constituants du motif est fixé ; Kraif et Tutin (2017) notent cependant que ce critère n'est pas absolu, certains motifs étant plutôt hiérarchiques que séquentiels car basés sur des structures prédicatives ;
- la *multidimensionnalité* : les motifs relient les plans syntaxiques, sémantiques et discursifs (ils peuvent parfois dépasser la frontière d'une phrase);

- la fonction : la récurrence formelle d'une structure en tant que telle ne suffit pas. Pour être reconnue comme motif, celle-ci doit assumer une certaine fonction sur le plan linguistique, discursif ou textuel.

On donnera donc ici au terme *motif* un sens spécifique et limité : une séquence prédicative, le plus souvent verbale, organisée autour de la structure syntaxique d'un même pivot verbal, récurrente, répartie et spécifique au sein d'un corpus, pouvant comporter des variations syntagmatiques et paradigmatiques, et jouant un même rôle discursif ou rhétorique dans un ensemble de textes (ici d'auteurs. On admettra le regroupement de structures construites à partir de verbes parasyonymes (ex. *lire* et *relire*, *lire* et *parcourir*).

3 Phraséologie liée aux sous-genres vs phraséologie liée à des idiosyncrasies d'auteur

L'étude des phraséologismes qui nous intéressent, c'est-à-dire, en premier lieu les motifs, peut être envisagée, pour les romans, de deux manières complémentaires :

- Comme propres à des sous-genres romanesques (ils ont dans ce sens un intérêt pour la caractérisation même des genres, si l'on adopte une démarche inductive, « pilotée par le corpus ») ; Gonon et Sorba (2019) montrent que dans les romans historiques (codés HIST) les motifs « de l'interaction verbale » (liés à des verbes de parole) révèlent les rapports de pouvoir, tandis que dans la littérature blanche (codée GEN) ils témoignent plutôt d'un mouvement d'introspection face à soi-même ou un allocutaire, impliquant une dimension cognitive.
- Comme caractérisant des auteurs, qui utilisent de manière plus fréquente qu'habituellement certaines expressions, formules ou patrons syntaxiques. C'est ce que j'appellerai ici idiosyncrasie d'auteur.

C'est cette deuxième voie que nous allons emprunter ici. Elle pose cependant deux questions fondamentales : a) la légitimité de l'emploi du terme *phraséologisme* pour parler de ces *idiosyncrasies d'auteur* ? b) quelle relation entre les idiosyncrasies d'auteurs et ce que l'on appelle traditionnellement le style d'un auteur ?

3.1 Les relations entre phraséologismes et idiosyncrasie

Philippe (2005, p.77) rappelle que « c'est généralement la surreprésentation statistique d'un trait de langue qui fait écart, et bien rarement sa nature syntaxique, lexicale ou figurale en tant que telle ». Ainsi, la multiplication des tours impersonnels chez Loti, des participes présents chez Simon suffit à leur donner un statut stylistique, alors qu'isolément, la plupart de leurs occurrences ne présentent pas de forme particulièrement remarquable. » Il n'est donc pas dit du tout que les faits de langue repérés comme idiosyncrasiques soient des phraséologismes, c'est-à-dire des expressions figées ou semi figées, sémantiquement ou syntaxiquement. Une solution, assez peu satisfaisante, consisterait à se replier sur le sens vague du terme *phraséologie*, tel qu'il est par exemple consigné dans le *Petit Robert*, à savoir « l'ensemble des expressions (terminologie et particularités syntaxiques) propres à un usage, un milieu, une époque, un écrivain. »

Même en gardant une appréhension plus linguistique et plus précise du terme *phraséologie*, il reste possible, à travers la notion de *motif*, de caractériser le type d'objet qui nous intéresse ; cela suppose que l'on puisse définir, dans le motif repéré, ce qui le rend spécifique chez un écrivain. Le motif, construit à partir des ALR, comprend obligatoirement des éléments récurrents, au plan lexical comme au plan syntaxique, et ces récurrences se retrouvent dans la langue générale. Mais il apparaît que tel écrivain recourt davantage que tel autre à l'une ou l'autre de ces structures récurrentes, et que cette surreprésentation fait sens, si on la contraste avec les pratiques d'autres écrivains.

Par exemple, le fait que le phraséologisme *écrire noir sur blanc* (employé à la forme passive ou active) dont *écrire*, parfois remplacé par des parasyonymes *noter*, *inscrire*, etc., est le pivot verbal, soit surreprésenté chez Modiano, par rapport à ce que l'on trouve chez d'autres auteurs, fournit une clé d'interprétation, parmi d'autres, de son œuvre. Il est intéressant de voir comment cet auteur l'emploie, par rapport à son emploi courant. Le dictionnaire *Le Grand Robert* donne cette définition de l'expression *noir sur blanc* utilisée avec *écrire* : « Mod. *C'est écrit noir sur blanc*, de manière incontestable ». Autrement dit, l'expression est donnée comme métaphorique, pour signifier que quelque chose ne peut être mis en doute. Or chez Modiano, ce n'est pas le sens métaphorique qui est privilégié, ou plutôt ce sens métaphorique ne fait que s'adjoindre au sens le plus concret, comme on le voit dans cet exemple, très représentatif :

- (1) Elle me souriait encore derrière la vitre du taxi. J'ai suivi du regard la voiture jusqu'à ce qu'elle disparaisse au premier tournant. Et puis, comme j'avais l'impression de rêver, j'ai déplié le papier où il était écrit, noir sur blanc : « Carmen Blin. 42 bis, Cours Albert-1er. Trocadéro 15-28. » (MOD, *De si braves garçons*).

Le phraséologisme *être écrit noir sur blanc* fait sens dans l'œuvre de Modiano, parce qu'il rejoint ses thématiques personnelles sur la mémoire et sur la trace : dans l'extrait, la trace écrite du message écrit « noir sur blanc » renvoie à la réalité intangible fixée par l'écrit, qui contredit l'impression de rêve qu'éprouve le narrateur.

3.2 La relation entre idiosyncrasie/phraséologie d'auteur et style

Si nous sommes d'accord pour penser qu'il y a bien une relation entre idiosyncrasie et phraséologie d'auteur, peut-on considérer que cette phraséologie « idiosyncrasique » permet de caractériser un style d'auteur ? Et comment la phraséologie configure-t-elle la dimension stylistique ? L'article déjà cité de Philippe (2005) peut servir à nouveau de guide. Le style ayant été vu comme le résultat d'un acte de communication, il a été considéré traditionnellement, dit Philippe, notamment dans l'approche issue de Riffaterre, d'une analyse plus sémiotique que proprement linguistique. L'idiolecte d'un auteur, tel que Philippe propose de le redéfinir, intègre quant à lui « la reprise de patrons stylistiques ou la rupture avec des patrons stylistiques déjà présents (des formes discursives stéréotypées utilisées, par exemple pour inscrire un texte ou un segment dans le champ de l'oralité, du pathologique, du poétique ; ou des schémas syntaxiques, lexicaux ou énonciatifs spécifiques formant le métapatron de la 'langue littéraire' » (ouvr. cit., p.90). En résumé, l'idiosyncrasie d'auteur doit être replacée dans « une histoire des pratiques du discours », qui voit converger les spécificités personnelles et celles issues de la tradition, et permet d'inscrire les apports personnels dans l'évolution des patrons stylistiques. C'est cette tension entre l'individuel et le collectif qui donne tout son sens à une approche phraséologique du style.

II. DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE

1 L'appui sur les recherches précédentes menées dans PHRASEOROM

Pour effectuer l'étude portant sur les deux auteurs, je me suis appuyé sur les résultats déjà obtenus dans le cadre de l'ANR franco-allemande PHRASEOROM, en particulier (Gonon et al. (2018)¹ et Sorba *et al.* (2020)). Ces auteurs ont montré, en contrastant le sous-corpus de littérature générale (GEN) et celui de romans policiers (CRIM) que certains motifs associés au *lire* et à *l'écrire* figuraient parmi les mieux représentés, et qu'ils l'étaient davantage dans le sous-corpus de littérature

¹ Pour explorer le corpus, les chercheurs participant au projet ont utilisé un outil de requête spécifique, le Lexicoscope. L'interface utilise une méthode itérative d'extraction d'arbres lexico-syntaxiques récurrents (ARL) dont la pertinence pour la détection d'associations statistiques significatives reliant plusieurs mots par une relation syntaxique a été démontrée par Tutin et Kraif (2016). L'interface calcul la spécificité des associations sur la base du rapport de log-vraisemblance d'indice statistique (LLR), dont l'utilité pour l'extraction de texte a été montrée par Dunning (1993).

générale que dans le sous-corpus propre au roman policier. C'est le cas en particulier des motifs :<lire_le_lettre> ; <écrire_un_roman> ; <je_écrire_lettre> <je_lire_livre>.

Les variations lexicales et syntaxiques les plus fréquemment associées à ces structures sont consignées dans le tableau ci-dessous, repris de Sorba *et al.* (2020, p. 230).

French	Lexical collocates	Grammatical collocates	Total
<lire_le_lettre>	0	<i>avoir</i> (30.6636), <i>il</i> (38.3204), <i>je</i> (20.3531), <i>pas</i> (10.8956)	4
<écrire_un_roman>	<i>devoir</i> (13.9155)	<i>je</i> (90.5592), <i>vous</i> (30.7597), <i>tu</i> (15.5508), <i>de</i> (12.3343), <i>que</i> (11.3022)	6
<je_écrire_lettre>	<i>long</i> (54.6962), <i>pouvoir</i> (20.7878)	<i>un</i> (181.6025), <i>ce</i> (54.5553), <i>lui</i> (50.0148), <i>vous</i> (16.1732)	6
<je_lire_livre>	<i>vouloir</i> (20.2510), <i>savoir</i> (14.6914)	<i>avoir</i> (100.5728), <i>un</i> (44.3225), <i>tout</i> (33.0541)	5

Tableau 2 : les variations syntaxiques et lexicales les plus fréquentes des ALR sélectionnées

Cet inventaire, dans la perspective qui nous intéresse, peut sembler décevant, dans la mesure où l'on a affaire à des collocations banales (*lire une lettre, lire un livre, écrire une lettre ...*) tout à la fois transparentes et « régulières » (Tutin et Grossmann, 2002), ou à des enchâssements de collocations (*écrire une longue lettre ..., vouloir écrire un livre*) ne présentant aucune originalité particulière. Cependant, des remarques intéressantes ont été formulées dans la comparaison inter-genres. D'une part, selon Sorba *et al.* (2020) les motifs associés au lire et à l'écrire figurent parmi les mieux représentés, et ils le sont davantage dans le sous-corpus de littérature générale que dans le sous-corpus propre au roman policier. D'autre part, selon les mêmes auteurs, le motif plus général <lire_livre>, très productif dans la littérature générale, permettrait la « mise en abyme » de l'acte de lire, et il témoignerait ainsi du caractère réflexif qui distinguerait la littérature blanche (ou générale) de la littérature de genre. A partir de ces constats, on peut se demander plus précisément, chez les deux auteurs, qui se situent tous deux dans le champ de la littérature générale :

- a) Quels sont les motifs qu'il est possible de construire à partir du pivot *lire* et ceux qu'il est possible de construire à partir du pivot *écrire* ?
- b) Quelles sont les fonctions de ces différents motifs, et en quoi on peut contraster la manière dont Modiano et Houellebecq les utilisent ?

Nous nous proposons donc de prolonger les études effectuées précédemment dans le cadre de PHRASEOROM par une étude, essentiellement qualitative, des emplois des mêmes structures dans notre corpus d'auteurs, de manière à préciser l'usage plus spécifiquement « littéraire » de ces motifs, mais également, d'examiner le rôle de la variable auteur.

2 Le corpus d'appui

Pour l'étude, un corpus spécifique a été construit (hors PHRASEOROM), comprenant deux nos deux sous-corpus d'auteurs, comparables du point de vue du nombre de mots et proches du point de vue de la période de production, mais assez dissemblables en ce qui concerne le nombre de romans (biais impossible à résoudre, Modiano écrivant tendanciellement des romans courts, et Houellebecq des romans relativement longs).

Sous-corpus MODIANO (MOD)	Sous-corpus HOUELLEBECQ (HOUEL)
---------------------------	---------------------------------

583 074 mots environ	582 541 environ
Empan temporel : 1983 à 2017	Empan temporel : 1994 à 2019
20 romans : 1.1983: De si braves garçons 2.1985 : Quartier perdu 3.1986 : Dimanches d'août 4.1988 : Remise de peine 5.1989 : Vestiaire de l'enfance 6.1990 : Voyage de noces 7.1991 : Fleurs de ruine 8.1992 : Un cirque passe 9.1993 : Chien de printemps 10. 1996 : Du plus loin de l'oubli 11.1997 : Dora Bruder 12. 1999 : Des inconnues 13.2001 : La Petite Bijou 14. 2003 : Accident nocturne 15. 2005 : Un pedigree 16.2007 : Dans le café de la jeunesse perdue 17. 2010 : L'Horizon 18.2012 : L'Herbe des nuits 19.2014 : Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier 20.2017 : Souvenirs dormants	7 romans : 1. 1994 : Extension du domaine de la lutte, 2. 1998 : Les Particules élémentaires, 3. 2001 : Plateforme, Flammarion. 4. 2005 : La Possibilité d'une île 5. 2010 : La Carte et le Territoire. 6. 2015 : Soumission 7. 2019 : Sérotonine

Tableau 3 : Composition des deux sous-corpus MOD et HOUEL

III. LES MOTIFS DU LIRE ET DE L'ÉCRIRE CHEZ MODIANO ET HOUELLEBECQ

Ils ne pouvaient pas être extraits à partir d'ALR du Lexicoscope, qui ne comporte pas de corpus d'auteurs pour l'instant, et ont été extraits à partir d'un concordancier classique (ANTCONC), en partant des formes possibles des lemmes *lire* et *écrire*.

1 Les motifs autour du pivot *lire*

Les SN compléments de *lire* (au sens 3 du LVF) se répartissent de manière assez diversifiée chez nos deux auteurs (voir ci-dessous, tableau 4). <Lire _livre> est mieux représenté chez Modiano que chez Houellebecq. En revanche, on note chez Houellebecq, les personnages lisent plus souvent un auteur spécifique (la séquence <Lire_Npr> étant mieux représentée). Les personnages de Modiano lisent rarement un journal en particulier, alors que chez Houellebecq, le nom du journal est souvent cité. En ce qui concerne <lire_roman> et <lire_Nom d'œuvre>, les deux auteurs sont quasiment à égalité. Enfin, le verbe *lire* introduit plus fréquemment chez Modiano une citation de ce qui est lu par le personnage.

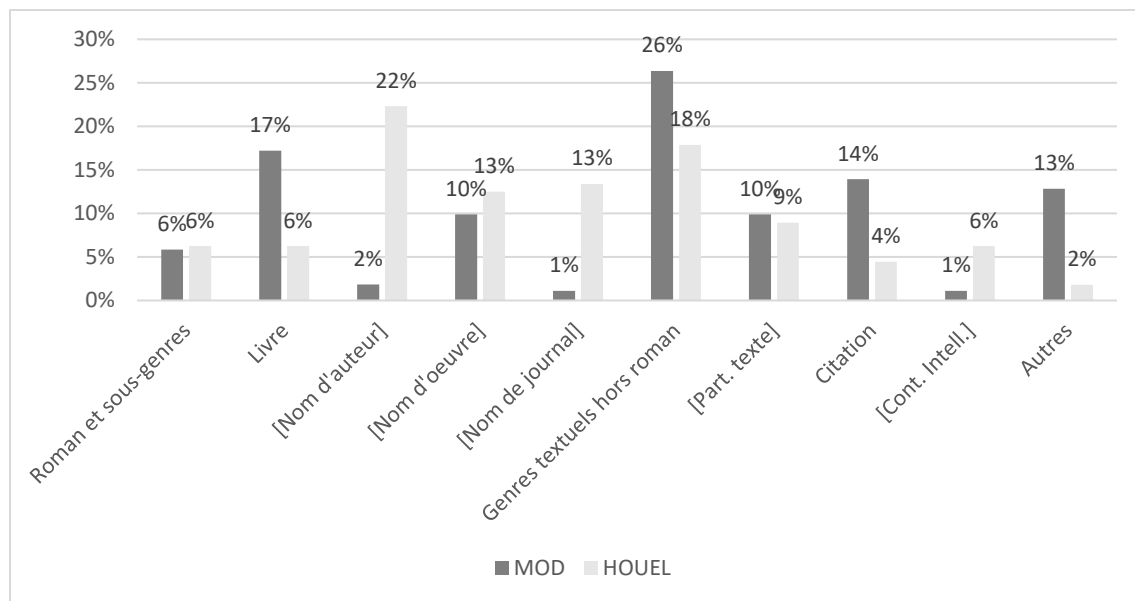


Tableau 4 : Les objets du pivot *lire* au sens 3 du LVF (MOD, n = 273 ; HOUEL, n=112).

1.1 Lire un livre : des lectures singulières aux lectures évaluées

Le motif n'apparaissant pas suffisamment fréquemment à la première personne chez nos deux auteurs, nous l'avons étendu à tout nom humain en position sujet. Redéfini ainsi, il est bien représenté dans MOD (17 % de l'ensemble, 48 occ.), avec une bonne dispersion au sein de l'œuvre, et comporte deux types d'emploi. Tout d'abord, il permet aux narrateurs des romans de Modiano un commentaire rétrospectif, faisant ressurgir un moment du passé :

- (2) C'est là, sur les rayonnages, que j'ai retrouvé *Comment ils ont fait fortune de Guttrie Schwill*, ce livre que j'avais lu dans la solitude et le cafard, au Val de Grâce. » (MOD, *Quartier perdu*)
- (3) Dans mon ancienne chambre, des livres sur les rayonnages, près de la grande fenêtre de droite, et je me demande aujourd'hui par quel miracle ils étaient restés là, oubliés, alors que tout avait disparu. Des livres que ma mère lisait quand elle était arrivée à Paris en 1942 : romans de Hans Fallada, livres en flamand, et puis des volumes de la Bibliothèque verte qui avaient été les miens : *Le Cargo du mystère*, *Le Vicomte de Bragelonne...* » (MOD, *Souvenirs dormants*)

Les titres des romans figurent souvent dans le co-texte : ce n'est pas la lecture en général qui est mise en scène, mais la lecture d'un ou des plusieurs livres particuliers. On retrouve le même souci de précision des titres dans le deuxième emploi que fait Modiano du motif, celui dans lequel deux personnages sont en interaction :

- (4) J'ai lu le livre que vous m'avez prêté... *Rencontres avec des hommes remarquables...* j'en avais déjà entendu parler... » (MOD, *Souvenirs dormants*)
- (5) Je vous ai suivi de loin depuis tout ce temps, m'a-t-il dit. J'ai même lu votre dernier livre « sur cette... Jeanne Duval... » (MOD, *L'herbe des nuits*)

C'est à nouveau un livre spécifique qui sert de médiateur, soit parce prêté, son contenu a servi à transmettre des éléments importants (initiatiques), soit parce que le personnage l'a lu pour « suivre » l'évolution du narrateur, dans une sorte de jeu de pistes avec les fantômes du passé qui contribue à nourrir la « frustration de l'attente romanesque » du lecteur (Andreeva-Tintignac, 2003).

Le motif <lire_ livre> est beaucoup plus rare chez Houellebecq (seulement 7 occurrences). On rencontre également chez cet auteur, le rôle d'intercesseur du livre, dans l'interaction :

- (6) J'ai lu votre livre, aussi, dis-je.
— Ah... Je suis heureux que vous ayez pris le temps de le faire. C'était inhabituel, pour moi, ce petit exercice de vulgarisation. J'espère que vous avez trouvé ça clair.
— Oui, très clair dans l'ensemble. Enfin, il m'est quand même venu des questions. (...)
Vous aviez, me disiez-vous, des questions sur mon livre ?
— Eh bien... », repris-je après un silence prolongé, « c'est un peu embarrassant, mais j'ai naturellement lu le chapitre sur la polygamie, et voyez-vous il m'est un peu difficile de me considérer comme un mâle dominant. J'y repensais ce soir en arrivant à la réception, en voyant Loiseleur. Franchement, les professeurs d'université... (HOUEL, *Soumission*)

Mais dans l'exemple, le narrateur du roman *Soumission* de Houellebecq cherche avant tout la confrontation d'idées, le rappel de sa lecture du « chapitre sur la polygamie » fonctionnant comme une sorte de contrepoint ironique à ce que nous savons sur l'évolution de Robert Rediger, et comme prétexte à un développement provocant sur les mariages arrangés. On retrouve cette dimension provocatrice et satirique dans d'autres passages de l'œuvre du romancier. Dans un de ses premiers romans, *Extension du domaine de la lutte*, le narrateur décrit de manière acerbe deux filles invitées à une soirée à laquelle il participe :

- (7) Ce sont deux filles pas belles du tout, les deux boudins du service en fait. Elles vont manger ensemble et elles lisent des bouquins sur le développement du langage chez l'enfant, tout ce genre de trucs. (HOUEL, *Extension du domaine de la lutte*)

Le terme familier *bouquin* est utilisé en place de *livre*, et la spécification ne porte pas sur des auteurs particuliers mais sur un domaine assez vague, *le développement du langage chez l'enfant*, que vient commenter de manière méprisante le syntagme *tout ce genre de trucs*. Même lorsque le type de livre est spécifié, comme lorsque le narrateur de *Plateforme* lit *La Firme* de Grisham, l'évaluation catégorisante signale au lecteur ce qu'il faut en penser :

- (8) bon, ce n'était pas un livre à lire deux fois. (HOUEL, *Plateforme*)

Sans méconnaître le jeu de rôle ambigu de fascination/répulsion auquel se livre toujours Houellebecq à l'encontre de son narrateur, il reste qu'il présente souvent la lecture d'un certain type de livres comme un marqueur social et axiologique, alors que cette dimension n'apparaît guère chez Modiano.

1.2 Lire un auteur/l'œuvre d'un auteur : emblème ou initiation

Le motif <lire_Nom Auteur> est surreprésenté dans HOUEL (22% contre 2% MOD). Comment expliquer étant donné cette fonction évaluative et généralisante, attachée à la lecture des livres, que Houellebecq mentionne beaucoup plus que Modiano les noms des auteurs qui sont lus par ses personnages ? La réponse tient au fait que dans l'œuvre de Houellebecq, les noms d'auteurs sont avant tout des emblèmes de positions ou d'enjeux existentiels. Voilà quelques exemples qui l'illustrent :

- (9) En quoi est-ce qu'une discipline qui ne parvient même pas à faire des pronostics vérifiables pourrait-elle être considérée comme une science ? » Jasselin n'avait pas lu Popper, il n'avait aucune réponse valable à lui faire ; il se contenta donc de poser une main sur sa cuisse. (HOUEL, *La carte et le territoire*).

- (10) Y avait-il eu chez les Romains un désir de disparaître, une faille secrète ? Rediger avait certainement lu Gibbon, d'autres auteurs du même genre, dont je connaissais tout au plus le nom, je ne me sentais pas tout à fait en mesure de soutenir la conversation. (HOUEL, *Soumission*)
- (11) Huxley, il s'en souviendrait toujours, avait paru indifférent à la perspective de sa propre mort ; mais il était peut-être simplement abruti, ou drogué. Di Meola avait lu Platon, la Bhagavad-Gita et le Tao-te-King ; aucun de ces livres ne lui avait apporté le moindre apaisement. (HOUEL, *Les Particules élémentaires*)

Les noms des auteurs mentionnés sont, dans tous les cas, associés à des questionnements plus généraux : qu'est-ce qu'une science ? Les Romains ont-ils voulu leur propre disparition ? Certaines lectures peuvent-elles apaiser l'être humain de la peur de la mort ?

Mais il existe également, dans l'œuvre de Houellebecq, une autre déclinaison du motif <lire_Nom Auteur>. Le verbe *lire* est alors au présent de narration, au passé simple ou à l'imparfait, avec une valeur imperfective. Il s'agit de décrire la lecture de certains auteurs comme une action habituelle et de la présenter, en connivence avec le lecteur à travers l'intertextualité, comme un renvoi au passé de l'enfance ou de l'adolescence, la lecture étant alors intégrée au processus de construction de sa personnalité :

- (12) Souvent, jusqu'au repas de midi, il reste dans sa chambre. Il lit Jules Verne, Pif le Chien ou Le Club des Cinq ; mais le plus souvent il se plonge dans sa collection de Tout l'Univers (HOUEL, *Les particules élémentaires*)
- (13) Tous les soirs, pour m'endormir, je relisais Agatha Christie, surtout les œuvres du début, j'étais trop bouleversé par ses derniers livres. (HOUEL, *La possibilité d'une île*)

Le motif de la lecture d'auteurs particuliers est beaucoup moins bien représenté dans l'œuvre de Modiano (2% contre 22%) et prend alors souvent la forme d'un sous-motif spécifique, celui du conseil de lecture, parfois raconté ironiquement comme en (14). Montherlant, est présenté par la mère du narrateur comme un initiateur incontournable au monde des femmes alors même qu'elle ne l'a pas lu :

- (14) Elle m'écrivit, de Séville : « Tu devrais commencer à lire Montherlant. Je crois que tu pourrais beaucoup apprendre de lui. Mon vieux garçon, écoute-moi sérieusement. Fais-le, je t'en prie, lis Montherlant. Tu trouveras de bons conseils chez lui. Comment un jeune homme doit se comporter vis-à-vis des femmes, par exemple. Vraiment, en lisant Les Jeunes Filles de Montherlant, tu apprendras beaucoup de choses. » J'avais été très surpris de sa véhémence : ma mère n'avait pas lu une ligne de Montherlant. (MOD, *Un pedigree*)

Le conseil de la lecture des *Jeunes filles* de Montherlant apparaît dans un autre roman de Modiano :

- (15) A ma grande surprise, il m'avait conseillé de lire *Les Jeunes Filles* de Montherlant. (MOD, *Un cirque passé*)

Dans le roman *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, le conseil de la lecture est également associé à la lecture d'une œuvre particulière, *Fabrizio Lupo* de Carlo Coccioli :

- (16) « Un jour, Perrin de Lara lui avait dit d'une voix grave : « Toi aussi, quand tu seras grand, tu liras Fabrizio Lupo », l'une de ces phrases qui resteront mystérieuses jusqu'à la fin de votre vie, à cause de leur sonorité. Plus tard, il avait cherché ce livre, mais par malchance il n'en avait jamais trouvé un exemplaire et il n'avait jamais lu Fabrizio Lupo. (MOD, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*)

- (17) Et quelque temps plus tard, le même homme lui avait conseillé de lire Fabrizio Lupo quand il serait grand (MOD) Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier)

Il s'agit d'un roman d'un auteur aujourd'hui un peu oublié, paru en France en 1952, dans lequel le personnage principal révélait son homosexualité. Dans ces exemples, le conseil de lecture est associé à une forme d'initiation, qu'un adulte veut effectuer à l'égard du protagoniste moins expérimenté.

1.3 Lire/relire une lettre

Le motif de la lecture de la lettre apparaît très peu chez les deux romanciers. On le rencontre seulement cinq fois chez Modiano (3 avec *lire*, 2 avec *relire*). La lettre lue en présence du narrateur, est figure de l'exclusion et du secret, comme en X :

- (18) Elle ouvrait la lettre et la lisait devant moi. Et puis elle l'enfonçait dans la poche de son manteau. Elle m'a dit la première fois que nous étions dans ce café : « un parent qui m'écrit de province ». (MOD, *L'herbe des nuits*)

La relecture de la lettre est, quant à elle, liée au système des traces et de réminiscences, prégnant chez Modiano :

- (19) Chez moi, j'ai sorti de nouveau la lettre de son enveloppe. Et je l'ai relue. (MOD, *Vestiaires de l'enfance*).

- (20) Plié en quatre, entre la couverture et la première page du cahier, une lettre que m'avait adressée Rocroy, il y a dix ans, par l'intermédiaire de mon éditeur. Je ne l'avais pas relue depuis cette époque. [Suit l'intégralité de la lettre] (MOD, *Quartier perdu*)

Le motif est souvent associé chez Modiano à des gestes physiques : décacheter la lettre, sortir la lettre de l'enveloppe, l'ouvrir, la mettre dans sa poche : ...

- (21) Mme Portier décachetait la lettre de Christian. Je gardai la petite valise en fer-blanc à la main. (MOD, *De si braves garçons*)

- (22) Elle avait lu la lettre et l'avait fourrée dans sa poche. (MOD, *L'herbe des nuits*)

- (23) Elle ouvrait la lettre et la lisait devant moi. Et puis elle l'enfonçait dans la poche de son manteau. Elle m'a dit la première fois que nous étions dans ce café : « un parent qui m'écrit de province ». (MOD, *L'herbe des nuits*.)

Houellebecq recourt encore moins au motif de la lecture de lettre. On n'en trouve qu'un exemple, avec le verbe *parcourir* en place de *lire*, dans un contexte qui n'est pas celui de l'échange interpersonnel, puisqu'il s'agit de la lettre d'un lecteur figurant dans une brochure d'information touristique. Dans l'œuvre de Houellebecq, la lecture de lettre n'est pas mise en scène, mais l'auteur décrit, parfois minutieusement le contenu des lettres reçues. Le discours rapporté est privilégié, comme dans les *Particules élémentaires* :

- (24) D'après la lettre de Bruno, celui-ci semblait avoir beaucoup nagé et fait l'amour.

Ce n'est pas l'effet de présence qui est recherché, comme chez Modiano, mais bien plutôt la distance ironique, une distance qu'accroît encore, dans l'exemple, l'usage de la préposition *d'après*

et du verbe modalisateur *sembler*. Cette distance crée un effet de brouillage sur ce qu'a fait exactement le personnage, et surtout sur ce qu'on peut en penser.

1.4 *Lire* comme introducteur de discours cité

Le contraste entre les deux romanciers se manifeste à nouveau dans la manière dont ils utilisent le verbe *lire* comme introducteur de discours rapporté. Le motif est en effet fortement discriminant : assez bien représenté dans MOD (14 %), il est très peu présent dans HOUEL (4 %). Chez Modiano, c'est à nouveau l'effet de présence qui est principalement recherché, mais aussi la réminiscence. Dans *De si braves garçons*, le narrateur se voit transmettre une lettre d'un de ses anciens amis par une jeune fille qu'il ne connaît pas. Il ouvre la lettre en présence de celle-ci :

- (25) J'ouvris l'enveloppe et je lus :
« Mon cher Athos, Ici, je n'ai rien d'autre à faire qu'à penser à l'époque où tout allait encore bien pour nous, quand nous étions tous les deux à l'infirmerie du collège, traités comme des coqs en pâte par la belle Meg...
Quelle drôle de pente, quand même, qui m'a entraîné peu à peu, en vingt ans, de cette infirmerie à l'Hôtel-Dieu...
Je t'expliquerai
Ton
Aramis. » (MOD, *De si braves garçons*)

Aucun commentaire ne nous est fourni et le fil narratif reprend, après cet épisode de lecture, sorte de parenthèse qui a permis de faire revenir à la surface des souvenirs enfouis. Le motif s'enracine dans obsessions qui travaillent l'œuvre modianesque : le resurgissement d'un passé refoulé dans le présent du narrateur.

Dans *Dora Bruder*, la fonction du discours cité, lu par le narrateur, est plus directement narrative, puisque c'est la lecture de la petite annonce qui va nourrir le récit tout entier :

- (26) Il y a huit ans, dans un vieux journal, *Paris-Soir*, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique : "D'hier à aujourd'hui". Au bas de celle-ci, j'ai lu : « PARIS
On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. » (MOD, *Dora Bruder*)

La lecture du discours cité s'inscrit chez Modiano dans un système de traces, permettant la remémoration ou la mise en relation des protagonistes du récit.

Chez Houellebecq, le discours cité initié par *lire*, très peu fréquent (4%), a pour caractéristique d'être associé à termes métalinguistiques (*phrases*), comme on le voit dans ces deux passages du roman *Extension du domaine de la lutte* :

- (27) Certains parmi les plus jeunes sont vêtus de blousons aux motifs empruntés au hard-rock le plus sauvage ; on peut y lire des phrases telles que : " Kill them all ! ", ou " Fuck and destroy ! " ; mais tous communient dans la certitude de passer un agréable après-midi, essentiellement dévolu à la consommation, et par là même de contribuer au raffermissement de leur être. (HOUEL, *Extension du domaine de la lutte*).
- (28) Elle prit la feuille que je lui tendais, et lut les phrases suivantes : « Certains êtres éprouvent très tôt une effrayante impossibilité à vivre par eux-mêmes ; au fond ils ne supportent pas de voir leur propre vie en face, et de la voir en entier, sans zones d'ombre, sans arrière-plans. » (...) (*Extension du domaine de la lutte*).

Dans le premier exemple, c'est la dimension typifiante qui est mise en évidence, faisant contraster, dans une ambivalence inquiétante, la violence des mentions inscrites sur les blousons et le moment « agréable » passé par les jeunes gens. Dans le second, c'est la dimension réflexive qu'offre l'écrit cité, qui permet de traduire l'état mental du narrateur auprès de son interlocutrice, la psychologue. Dans les deux cas, les phrases citées ont une valeur générique, elles n'ouvrent pas à la singularité de l'événement mais ont une portée existentielle, satirique dans le premier cas, psychologique et éthique dans le second.

2 Les motifs autour du pivot *écrire*

Le verbe *écrire*, tout comme *lire*, est très polysémique. Parmi les emplois recensés par le Lexique des Verbes Français, nous avons réuni les sens liés au traçage de signes écrits et à l'inscription (y compris le sens passif reflété par *il est écrit*), et nous l'avons codé 1. Nous avons également retenu le sens correspondant à 'rédiger', lié à l'expression par écrit, que nous avons codé 2. Le sens de 'correspondre' a été codé 3. Celui de 'pratiquer le métier d'écrivain' (non recensé par LVF, mais présent dans notre corpus d'auteurs), a été codé 4. Toutes les autres acceptions ont été classées comme 'autres'. Un premier constat s'impose : le verbe *écrire* est bien représenté chez les deux auteurs, mais surreprésenté dans l'œuvre de Modiano (MOD : $n = 431$, HOUEL: $n = 172$). La répartition des différents emplois d'*écrire* (voir le tableau ci-dessous) montre d'autres lieux de contraste.

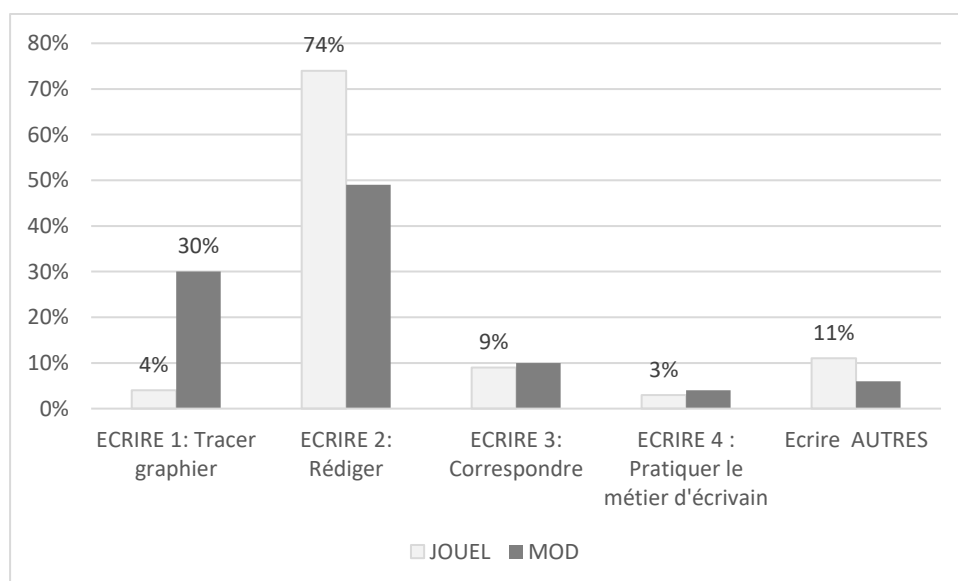


Tableau 5 : Répartition comparée des emplois d'*écrire* dans HOUEL et MOD

Le sens concret et matériel de l'inscription est davantage présent chez Modiano que chez Houellebecq ; à l'inverse, le sens rédactionnel est mieux représenté chez Houellebecq. Les deux auteurs ne s'opposent pas de manière significative sur les autres dimensions. Si l'on entre dans le détail, on peut également contraster la manière dont ils recourent à certains motifs plus spécifiques liés à *écrire*, comme on le verra en 2.2.

2.1 Écrire un roman, écrire une lettre

Nous revenons d'abord sur les motifs qui avaient été vus comme représentatifs dans l'étude de Gonon et Sorba (2019) et Sorba et al. (2020).

2.1.1 L'écriture romanesque

Ce motif correspond au schéma <écrire_roman>. Assez productif dans MOD (22 occ.), il est rare dans HOUEL (4 occ.). Chez les deux auteurs, il est utilisé avec une double fonction. Il peut s'agir de mettre en scène le métier de romancier en tant que statut social. Par exemple, chez Modiano :

- (29) — Qu'est-ce que vous faites, dans la vie ?
Elle me prenait de court.
— Oh... rien... j'écris des romans policiers...
— Ça ne m'étonne pas que vous écriviez... Vous étiez plutôt un rêveur, non ?
Elle se leva.
— Il faudrait que vous écriviez un roman sur moi... Ma vie est un roman qui finit mal... » (MOD, *De si braves garçons*)

Et chez Houellebecq :

- (30) Aux relations que je croisais encore parfois au bar du Lutetia, je racontais que j'écrivais ; ils supposaient probablement que j'écrivais un roman, et ne s'en montraient pas autrement surpris, j'avais toujours eu la réputation d'un comique plutôt littéraire (HOUEL, *La possibilité d'une île*)

L'écriture de roman est thématifiée chez les deux romanciers comme un moyen, pour le narrateur de justifier son existence ou de gagner sa vie. Mais le motif permet aussi de traduire la difficulté, voire l'impossibilité même de l'écriture romanesque, débouchant alors sur une réflexion concernant le statut de la littérature et sur ce qui rend ou pas l'écriture possible :

- (31) Alors je comprends pourquoi je ne peux plus écrire de romans, pourquoi j'ai renoncé à la littérature. Écrire désormais, ce sera remplir des cahiers comme les trois précédents, avec tous ces détails hétéroclites et oubliés qu'un speaker lit d'une voix précise et qui éveilleront un écho chez quelqu'un à Paris ou à l'autre bout du monde s'il capte cette émission lointaine. (MOD, *Vestiaires de l'enfance*)
- (32) Il est impossible d'écrire un roman, lui avait dit Houellebecq la veille, pour la même raison qu'il est impossible de vivre : en raison des pesanteurs qui s'accumulent. Et toutes les théories de la liberté, de Gide à Sartre, ne sont que des immoralismes conçus par des célibataires irresponsables. Comme moi, avait-il ajouté en attaquant sa troisième bouteille de vin chilien. (HOUEL, *La Carte et le Territoire*).

Le motif est cependant utilisé de manière assez différente dans les deux exemples cités. Dans le premier, le narrateur de Modiano se trouve confronté à l'empilement sans fin des détails hétéroclites qui, s'ils réveillent des échos, ne peuvent l'aider à constituer une œuvre cohérente. Chez Houellebecq, l'impossibilité est plus radicale encore : la littérature n'est que la doublure de la vie dont elle ne fait que reproduire « les pesanteurs qui s'accumulent », étouffant et la contraignant sous le poids des déterminismes. Au ton mélancolique du narrateur de Modiano, s'oppose le ton sentencieux du Houellebecq fictif mis en scène ironiquement dans la *Carte et le Territoire*.

2.1.2 Le statut de la correspondance épistolaire

Écrire au sens de 'correspondre par lettre' est assez productif chez les deux auteurs (48 occ., contre 15 dans HOUEL). Cependant, on ne trouve que 11 occurrences du motif proprement dit chez Modiano (dont 4 à la première personne). La lettre écrite par un correspondant d'autrefois peut alors être un moyen d'accéder au passé :

- (33) J'ai retrouvé une lettre que m'avait écrite à cette époque l'abbé Pachaud. (MOD, *Un pedigree*) ;

Mais elle est aussi un moyen d'intercéder auprès de quelqu'un pour obtenir quelque chose, ou pour se justifier :

- (34) Pour les visites, il fallait écrire une lettre au directeur de la prison (MOD, *Dora Bruder*)
- (35) Vous direz à ma femme que je reste encore une quinzaine de jours à Paris. Et que je vais lui écrire une lettre pour lui en expliquer les raisons. (MOD, *Quartier perdu*)

Chez Houellebecq, le motif apparaît à cinq reprises et entre plutôt dans des formes de discours narrativisés qui traduisent l'évolution d'un personnage, ou de ses relations avec autrui ;

- (36) En fin de compte il lui écrivit de nombreuses lettres, restées sans réponse. (*La possibilité d'une île*)
- (37) Avant de se suicider, il lui a écrit une dernière lettre (*La possibilité d'une île*)
- (38) Le lendemain, Bruno écrivit une lettre courte et émue à Michel. (*Les particules élémentaires*)
- (39) Vers la mi-octobre Annabelle lui écrivit une seconde lettre, plus brève que la précédente. (*Les particules élémentaires*)
- (40) (...) à moins que mon père n'ait fait jouer ses relations post mortem en écrivant quelques lettres (*Sérotonine*)

Le motif, au passé composé ou à l'imparfait chez Modiano, est au passé simple chez Houellebecq : chez ce dernier, il n'est pas un point de départ mais un événement à part entière, inscrit comme une péripétie de la narration.

2.2 Le motif de l'inscription sur un support

C'est un motif typiquement modianesque (61 occ. dans MOD), qui prend la forme : <être écrit sur [support]: [citation]>. En voici deux exemples très parlants :

- (41) Sur la chemise cartonnée il était écrit : « Pour Jean Dekker si possible », de la large écriture de Rocroy. — Je suis très ému, lui dis-je. (MOD, *Quartier perdu*)
- (42) J'ai retrouvé une photo de deux d'entre elles prise à cette époque. Des femmes d'environ vingt-cinq ans. Elles portent un manteau noir – ou bleu marine – et, sur la tête, une sorte de calot orné d'un écusson avec deux P : Préfecture de Police. Celle de gauche, une brune dont les cheveux tombent presque à la hauteur des épaules, tient à la main une sacoche. Celle de droite semble avoir du rouge aux lèvres. Derrière la brune, sur le mur, deux plaques où il est écrit : ASSISTANTES DE POLICE. Au-dessous, une flèche. Au-dessous : « Permanence de 9 h 30 à 12 h. (MOD, *Dora Bruder*)

L'inscription, chez Modiano, est un lieu de mémoire, témoin d'une information significative, nouvelle trace d'un passé qui affleure et se rappelle aux vivants. Dans le second exemple, issu de *Dora Bruder*, cette médiation est présentée en abyme, le narrateur découvrant l'inscription sur une photographie, elle-même témoin du passé qui a resurgi. Le laconisme fonctionnel de l'inscription est d'autant plus frappant qu'il évite tout lyrisme et tout épanchement, même si, dans le premier exemple, le narrateur se dit « très ému ».

Dans l'œuvre de Houellebecq, l'inscription lue est rare, et ne prend pas une forme stable, comme celle repérée chez Modiano, même si on retrouve certains éléments comme la citation. Elle a une fonction essentiellement sociologique, avec une visée satirique, voire carnavalesque. Le motif <être écrit sur [support]: [citation]> se rencontre une seule fois, dans *Soumission*, pour mettre en scène un slogan nationaliste, qui semble commenté plutôt favorablement par le narrateur (comme toujours chez Houellebecq, le lecteur ne sait pas comment l'auteur lui-même se positionne par rapport au point de vue de son narrateur) ;

- (43) Sur de nombreux petits panneaux disséminés dans la foule était écrit, plus simplement : « Nous sommes chez nous » – c'était devenu le slogan, à la fois explicite et dénué d'agressivité exagérée, utilisé par les militants nationaux au cours de leurs rassemblements (HOUEL, *Soumission*)

Dans les exemples ci-dessous, tous issus du même chapitre des *Particules élémentaires*, dans lequel Bruno s'introduit dans une sorte de camp de vacances créé par d'anciens soixante-huitards, le motif s'appuie sur les noms *panneau* et *écriteaux*. Dans le premier passage, la citation, en capitales, est mise entre guillemets (sans la typographie des deux points) et deux inscriptions sont données à lire, la seconde « calligraphiée en lettres rouges » :

- (44) C'est presque par hasard, lui sembla-t-il, qu'il aperçut le panneau. En lettres multicolores sur fond blanc, celui-ci annonçait : « LIEU DU CHANGEMENT », en dessous, sur un panneau en contre-plaqué plus petit, était calligraphié en lettres rouges ce qui semblait être la devise de l'endroit : « La liberté des autres étend la mienne à l'infini » (Michel Bakounine). (HOUEL, *Les particules élémentaires*)

Dans le second passage, l'écrit lu est multiplié sur des écriteaux :

- (45) Régulièrement, des écriteaux « RESPECT MUTUEL » étaient cloués aux arbres ; il s'approcha de l'un d'eux. Sous l'écriteau, une petite coupelle était remplie à ras bord de préservatifs aux normes NF. En dessous, une poubelle en plastique blanc. Il appuya sur la pédale, braqua sa lampe de poche : il y avait surtout des boîtes de bière, mais aussi quelques préservatifs usagés. C'est rassurant, se dit Bruno ; les choses ont l'air de tourner, ici. (HOUEL, *Les Particules élémentaires*)

Dans ces exemples, les inscriptions déroulent un programme libertaire et communautaire, qui contraste avec le prosaïsme des boîtes de bière et des préservatifs « aux normes NF ». Le motif de l'inscription sert donc de révélateur, chez Houellebecq tout comme Modiano. Mais tandis que chez Modiano, la révélation, qui fait resurgir les souvenirs du passé, permet aussi d'accéder à une forme de vérité, chez Houellebecq, elle emphatise la langue de bois des phrases toutes faites, des citations ou des slogans, pour mieux montrer l'envers d'un décor, au sein duquel les écrits cités se démultiplient.

2.3 *Écrire* dans une incise de discours rapporté

Mentionnons pour finir un motif typique du verbe *écrire*, caractéristique du style de Houellebecq (qui recourt 28 fois à ce procédé que l'on ne rencontre jamais chez Modiano) : l'utilisation en incise dans le discours rapporté. En voilà deux exemples :

- (46) Les formes de la nature, écrit Djerzinski, sont des formes humaines. (HOUEL, *Les particules élémentaires*)
- (47) Françoise Giroud reprenait le terme dans son bloc-notes hebdomadaire : « Face, écrivait-elle, aux centaines de milliers de femmes souillées, humiliées, réduites en esclavage partout dans le monde, que pèse – c'est regrettable à dire – la mort de quelques nantis ? (HOUEL, *Plateforme*)

L'utilisation d'écrire en incise traduit ici une forme de prise de distance (Salvan, 2005), qui peut contribuer, chez Houellebecq, à donner un ton faussement solennel au discours et qui est rapporté, et par là à le déconstruire ironiquement.

CONCLUSION

Le type de motif étudié ici (sélectionné à partir des ALR repérées dans PHRASÉOROM) concerne des emplois de *lire* et *écrire* avec leurs compléments nominaux, ou des emplois des mêmes verbes comme introducteurs de discours cités. Bien d'autres sortes de phraséologismes peuvent être

repérés dans les romans comme par exemple ceux introduits par *comme on dit* (Grossmann, 2018). Les motifs du lire et de l'écrire repérés chez les deux auteurs s'avèrent cependant discriminants : les uns parce qu'ils sont plus productifs chez l'un que chez l'autre les autres en raison des variations ou de la présence de sous-motifs (le conseil de lecture chez Modiano, l'utilisation de noms d'auteurs comme enjeux de discussion théorique chez Houellebecq). Enfin, certains d'entre eux sont très spécifiques : le motif de l'inscription chez Modiano, l'incise de DR avec écrire chez Houellebecq. L'étude a permis de contraster deux styles. Celui de Modiano, est particularisant ; il s'appuie sur le lu et sur l'écrit comme moyen d'évoquer un passé singulier, permettant de le rendre présent au lecteur, à travers des procédés comme la citation directe de l'écrit lu. Celui de Houellebecq, est typifiant ; il cherche, à travers l'écrit cité ou donné à lire, à provoquer le débat sur une question générale, en la mettant en scène de manière ironique ou polémique, sur un mode sérieux/grotesque qui a pu faire penser à la forme de la satire Ménippée (Carlson, 2011 :122). Au plan méthodologique, l'étude menée pose une série de problèmes, notamment la question de savoir sur quels critères effectuer la définition précise des motifs et leur sélection, notamment celle de savoir comment passer d'un niveau d'interprétation local (issu du repérage des motifs et sous-motifs) à un niveau d'interprétation plus général. Il est nécessaire d'assumer ici la dimension herméneutique de l'analyse, à condition qu'elle soit « outillée » par le repérage précédemment effectué. Par rapport aux résultats obtenus par Sorba *et al.* (2020) pour la littérature générale, l'importance de la dimension cognitive (et réflexive) des motifs de la lecture/écriture dans la littérature générale se confirme, mais l'étude met en évidence les spécificités des deux auteurs. Chez Modiano, les motifs étudiés présentent la lecture et l'écriture comme un système de signes, parfois inquiétants et dont le décryptage reste incertain ; leur fonction est souvent narrative, mais ils sont aussi en cohérence avec les grandes thématiques de l'œuvre (la trace, la mémoire, l'oubli, l'incertitude, l'identité). Chez Houellebecq, les motifs de la lecture et de l'écriture ont des fonctions multiples : narratives (la lettre comme jalon de la diégèse), descriptives (les états psychologiques); cognitives (les enjeux théoriques, la dimension polémique). Ils contribuent aussi à établir des contrastes de ton (comique, ironique, pathétique, désespéré) caractéristiques de son style.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDREEVA-TINTIGNAC Hélène, *L'écriture de Patrick Modiano, ou la frustration de l'attente romanesque, étude stylistique*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2003.
- CARLSON Jacob, *La Poétique de Houellebecq : réalisme, satire, mythe*, thèse de doctorat, Göteborg, Université de Göteborg, 2011.
- BERTELS Ann et SPEELMAN Dirk, « La contribution des cooccurrences de deuxième ordre à l'analyse sémantique », *Corpus*, n°11, 2012, p. 147-165.
- GONON, Laetitia, et SORBA, Julie « Phraséologismes spécifiques dans les romans historiques et les romans de littérature blanche », *Journal of French Language Studies*, 2019, p.1-20.
- GONON Laetitia, GOOSSENS Vannina, KRAIF Olivier, NOVAKOVA Iva, SORBA Julie, « Motifs textuels spécifiques au genre policier et à la littérature "blanche" » Actes du VI^e Congrès Mondial de Linguistique Française, Université de Mons (Belgique), juillet 2018, Mons, Belgique. En ligne : URL ; <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01844465/>, consulté le 23 janvier 2020.
- GROSSMANN Francis, « Les phraséologismes montrés par comme on dit dans les romans contemporains français », *Le Français Moderne*, 2018/1, p.83-98.

- KRAIF Olivier et TUTIN Agnès, « Des motifs séquentiels aux motifs hiérarchiques : l'apport des arbres lexico-syntaxiques récurrents pour le repérage des routines discursives », *Corpus*, n°17, 2017. En ligne : mis en ligne le 18 janvier 2018, consulté le 23 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/corpus/2889>
- LEGALLOIS Dominique et TUTIN Agnès, « Présentation : Vers une extension du domaine de la phraséologie », *Langages*, n°189/1, 2013, p.3-25.
- LEGALLOIS Dominique, CHARNOIS Thierry et POIBEAU Thierry, « Repérer les clichés dans les romans sentimentaux grâce à la méthode des « motifs » », *Lidil*, n°53, 2016, p. 95-117.
- LONGRÉE Dominique et MELLET Sylvie, « Le motif : une unité phraséologique englobante ? Étendre le champ de la phraséologie de la langue au discours », *Langages*, n°189, 2013/1, p. 65-79.
- MOLINIÉ Georges, « Le style en sémiostylistique », in MOLINIÉ G. et CAHNÉ, P., *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 201-211.
- PHILIPPE Gilles, « Traitement stylistique et traitement idiolectal des singularités langagières », *Cahiers de praxématique*, n°44, 2005. En ligne : mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://praxematique.revues.org/1659>.
- SALVAN Geneviève, « L'incise de discours rapporté dans le roman français du xviii^e au xxe siècle : contraintes syntaxiques et vocation textuelle », in JAUBERT, A., *Cohésion et cohérence : Études de linguistique textuelle*, Lyon, ENS Éditions, 2005. En ligne : consulté le 24 janvier 2020, <<http://books.openedition.org/enseditions/144>>.
- SORBA Julie, GONON Laetitia, DYKA Susanne et GOOSSENS Vannina, "Reading and Writing as Motifs in English and French General Fiction", in NOVAKOVA, I. and SIEPMANN, D., *Phraseology and Style in Subgenres of the Novel*, Palgrave Macmillan, 2020, p.223-249.
- TUTIN Agnès, « Les collocations lexicales : une relation essentiellement binaire définie par la relation prédicat-argument », *Langages*, n°189/1, 2013, p.47-63.
- TUTIN Agnès et GROSSMANN, Francis, « Collocations régulières et irrégulières : esquisse de typologie du phénomène collocatif », *Revue française de linguistique appliquée*, vol. VII (1), 2002, p. 7-25.
- TUTIN Agnès, et KRAIF Olivier, « Routines sémantico-discursives dans l'écrit scientifique de sciences humaines : l'apport des arbres lexico-syntaxiques récurrents », *Lidil*, n°53, 2016, p.119-141.